ISS NO130-6405

Искусство КИНО

11 1979

Искусство кино

1979
11

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Бирзина О. В., Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Евгений Евтушенко и Елена Финогеева в фильме «Взлет»
(режиссер С. Кулиш, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Лаура Геворкян в фильме «Звезда надежды»
(режиссер Э. Кеосаян, «Арменфильм»)

На 4-й стр. обложки
Ева Руткаи в фильме «Лабиринт»
(режиссер Андраш Ковач, киностудия «Будапешт», Венгрия)

Содержание

Iskusstvo kino

Cinema Art

Адрес редакции: 125319,
Москва, А-319
ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 15.8.79
Подп. к печати 24.10.79. А-03363
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12 усл. п. л. 14,18
уч.-изд. л. 18,3
Печать высокая
Тираж 56000 экз. Заказ 2023
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

На юбилейной выставке

Славный путь нашего народа, его ратные и трудовые подвиги запечатлены в лучших произведениях советского кино, отмечающего в нынешнем году свое 60-летие. Этой дате посвящена выставка, развернутая на ВДНХ СССР. Она отражает историю многонациональной кинематографии, свидетельствует о неразрывной связи мастеров экрана с жизнью страны.

23 июля выставку посетили товарищи А. П. Кириленко, В. В. Кузнецов, И. В. Капитонов, М. В. Зимянин, М. С. Горбачев, заместители Председателя Совета Министров СССР В. А. Кириллин, Т. Я. Киселев, заведующий отделом культуры ЦК КПСС В. Ф. Шауро.

При осмотре выставки пояснения давал председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш.

ТАСС

ларусьфильм» воссоздала в натуральном масштабе боевой лагерь белорусских партизан времен Великой Отечественной войны: землянки, кузницу, кухню, боевую технику. Недалеко от лагеря приземлились самолет «Илья Муромец» из мосфильмовской картины «Поэма о крыльях», космическая «тарелка», созданная выдумкой художников и руками мастеров киностудии имени А. П. Довженко для очередного фантастического фильма. Можно тут же войти в украинскую хату, изначально выстроенную для фильма «Хлеб и соль»... Все это не просто выставочные экспонаты — создатели выставки стремились передать то ощущение достоверности, которое является определяющим в работах советских киномастеров, ощущение подлинной жизненной правды.

Каждая выставка, а тем более посвященная кинематографу, должна заключать в себе не только познавательный, но и зрелищный интерес. Поэтому документальный рассказ о прошлом и настоящем студийного коллектива органично дополнен выразительной демонстрацией киночудес, секретов кинолаборатории, работ художников, декораторов, бутафоров...

Мосфильмовцы, например, представили фрагмент сложной кинодекорации для нового художественного фильма «Пушкин», показали зрителям реквизит к картинам о разных эпохах и событиях, приоткрыли дверь в мастерскую пластического грима.

В экспозиции «Ленфильма» особенно привлек внимание масштабный макет крейсера «Аврора».

«Центрнаучфильм» продемонстрировал в действии изобретение XIX века — синемаскоп.

Студия «Союзмультфильм» показала волшебную страну рисованного и кукольного кино, на территории киногородка открыла кинотеатр «Ну, заходи!», где детвора могла с удовольствием посмотреть свои любимые «мультяшки».

Целым каскадом кинематографических чудес одарила Центральная студия имени М. Горького. Среди них причудливые декорации сказочных городов, «снимавшихся» в фильмах «Принцесса на горошине», «Волшебная лампа Аладдина», «Вкус халвы», пучина морская, извергающая Чудо-рыбу, Змея Горыныча, волны, покачивающие вставшие на якоря корабли... Своеобразную натурную площадку художники студии создали по эскизам фильмов Александра Роу, поставившего за свою жизнь 16 сказок.

Палитра красок, которыми пользуется современное кино, расширяется с каждым днем. Простенький экран, который вздрагивал под стук колес в агитвагоне 1918 года, превратился на юбилейной выставке через 60 лет в десятки больших и малых экранов. Это и просветные киноустановки с обычным и широким экраном, и установки динамического показа, и аудиовизуальные полиэкранные и слайдовые установки. Все они почти беспрерывно показывали посетителям выставки специально смонтированные ролики, демонстрирующие достижения советского кино, его историю, его мастеров.

Раздел «Наука и техника кино» представляет особый интерес. Это не только настоящее, это будущее нашей киноиндустрии. Голографические объемные изображения, новейший комплект студийной звукозаписывающей аппаратуры, прообраз будущего кинотеатра-автомата — автоматическая установка для проката фильмов. Эти и другие интересные новинки представили НИКФИ, НПО «Экран», Ленинградское оптико-механическое объединение (ЛОМО), Центральное конструкторское бюро киноаппаратуры (ЦКБК), производственное объединение «Копирфильм». Но не только над проблемами будущего кинематографа работают специалисты этих институтов и объединений. Когда в процессе создания на территории киногородка кинотеатра «Бомонд» — двойника подлинного «Бомонда», существовавшего до революции в Одессе, понадобилось наладить прокат старых фильмов, то специалисты НИКФИ внесли изменения в его кинопроектор, чтобы изображение старых лент воспринималось в привычном для сегодняшнего зрителя ритме. НИКФИ демонстрирует на выставке кинотрюк — объемный кинопортрет народного артиста СССР Николая Крючкова.

Лучшие советские фильмы любят и ценят за

рубежом, они становятся заметным явлением в мировом кинематографе — это и отражает раздел «Международные связи советского кино». Впечатляюща коллекция призов, полученных советскими кинематографистами на международных форумах. Внушительна портретная галерея мастеров экрана, лауреатов Государственных и многих международных премий, завершившая выставку «60 лет советского кино».

Генеральная дирекция выставки совместно с Государственными комитетами по кинематографии союзных республик регулярно проводила в конференц-зале «Монреальского» павильона Дни кино союзных республик. В них принимали участие руководители республиканских киностудий, известные режиссеры, актеры, сценаристы; демонстрировались лучшие ленты прошлых лет и новые фильмы. Мы стремились к тому, чтобы каждый такой День кино стал своеобразным творческим отчетом кинематографистов союзных республик, чтобы он ярко раскрывал художественное многообразие и интернациональное единство советского многонационального киноискусства. Все они пользовались громадным успехом и неизменно проходили при переполненной аудитории. Непосредственный контакт зрителей с мастерами экрана оставлял незабываемое впечатление, помогал лучше понять друг друга, рождал и укреплял надежду на новые встречи на экране и в жизни.

Много благодарных откликов получили мы за время работы нашей выставки от самых разных гостей.

«Прежде всего меня поразил масштаб выставки. Никогда прежде не видела ничего столь интересного и познавательного» (А. Юрьева, Куйбышев).

«Выставка — это замечательная демонстрация технических и художественных достижений советского кинематографа за 60 лет... Она дает полное представление о работе кинематографистов над фильмами. Я раньше не представлял себе, как высоко развито производство кино в каждой из 15 союзных республик. Выставка дает представление о советском кино как о едином творческом процессе» (Бобби Найду, журналист, Англия).

«Я был обрадован возможностью увидеть историю советского киноискусства в подлинных документах, декорациях к фильмам... Советское искусство оказало большое влияние на итальянское кино и лично на мое творчество. Я с интересом слежу за развитием советского кинематографа и с удовольствием принимаю участие в Московском фестивале. Желаю выставке большого успеха у советских зрителей» (Карло Лидзани, режиссер и кинокритик, Италия).

«Спасибо! Что за великолепное зрелище! Я с нетерпением жду новых ваших фильмов. Спасибо за прекрасную экскурсию по выставке. Я вам желаю всего лучшего» (Виола Штефали, режиссер, ФРГ).

Первая в таких масштабах в СССР, первая — в мировой практике киноискусства, выставка оказалась уникальной не только для любителей кино, но и для самих кинематографистов — она впервые собрала в единую музейную экспозицию многолетний кинематографический опыт страны. В книге отзывов среди записей посетителей часто встречается пожелание: «Хочется, чтобы эта выставка стала постоянной!» Лучшую оценку трудно себе представить.

Выставку «60 лет советского кино» посетили руководители Коммунистической партии и Советского правительства. Мы, кинематографисты, расцениваем внимание, проявленное к нашей работе, как еще одно красноречивое свидетельство неустанной заботы партии о развитии советского киноискусства, об укреплении его связи с жизнью, с многомиллионной зрительской аудиторией, растущие духовные потребности которой он призван удовлетворять. Мы испытываем глубокую благодарность за повседневную помощь, оказываемую нам партией и практически воплощающую ее теснейшую связь с нашим кинематографом на всем протяжении его истории.

Декорация «Украинская хата». Киностудия имени А. П. Довженко

В павильоне киностудии «Грузия-фильм»

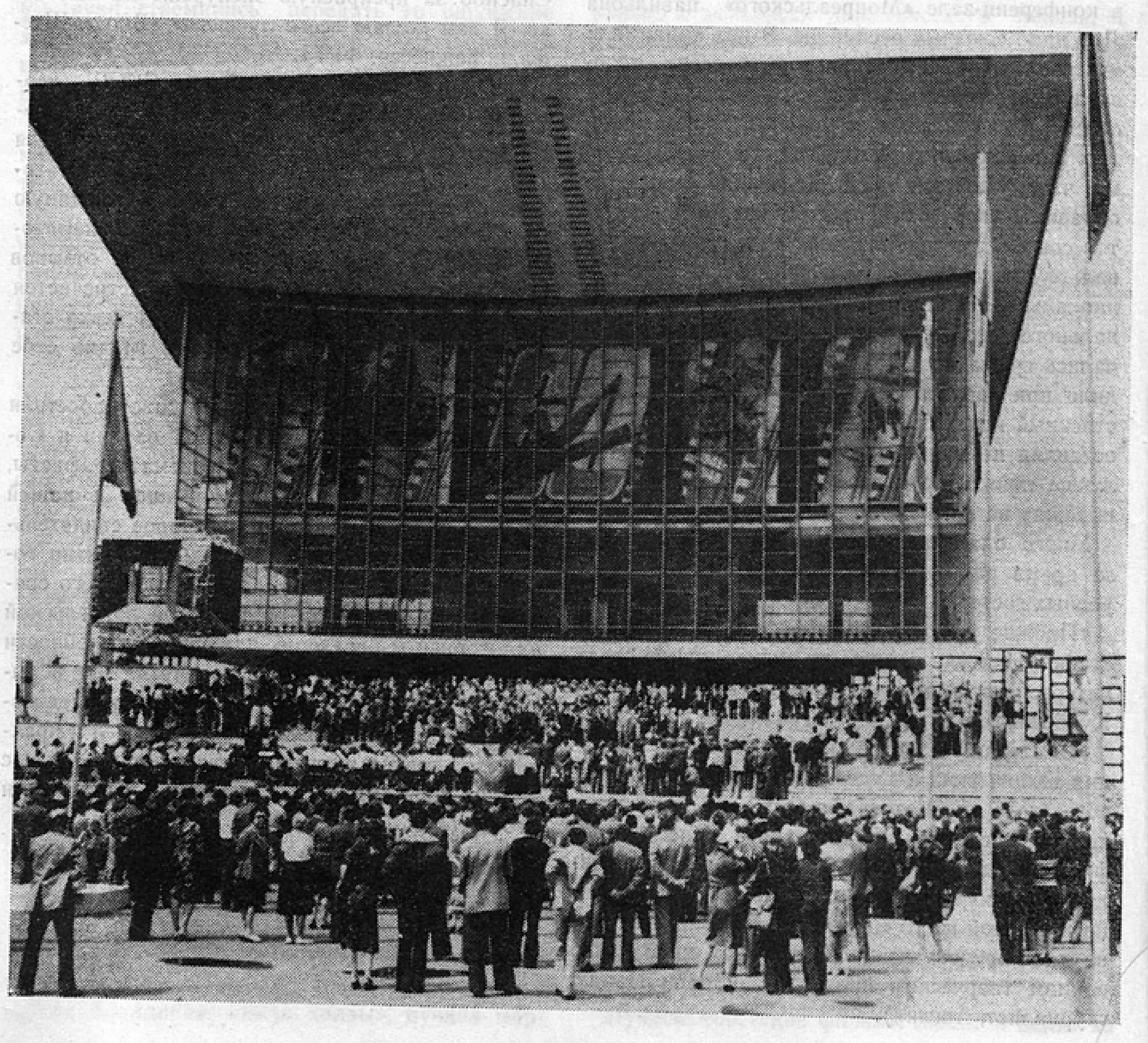
Декорация «Партизанский лагерь». Киностудия «Беларусьфильм»

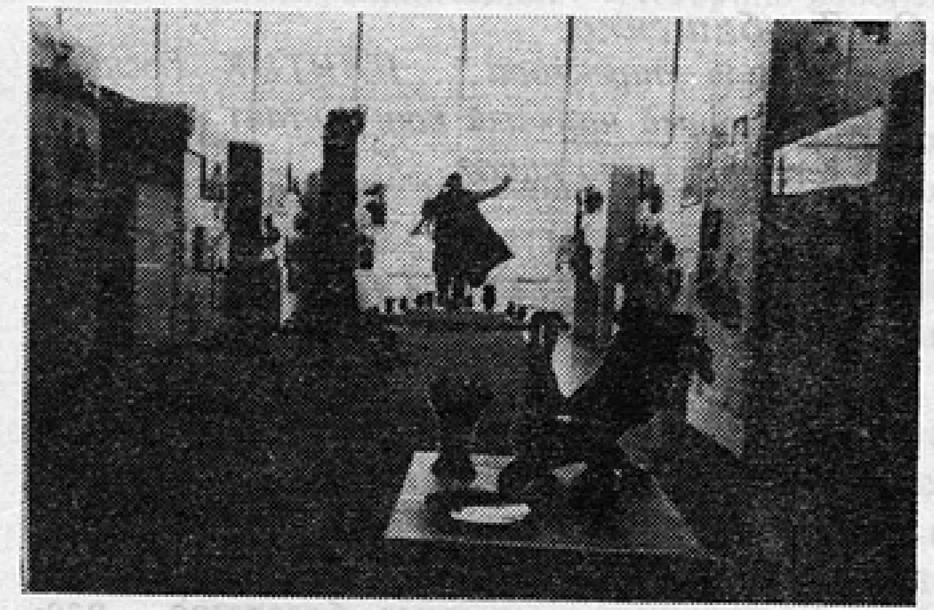
В павильоне киностудии «Мосфильм»

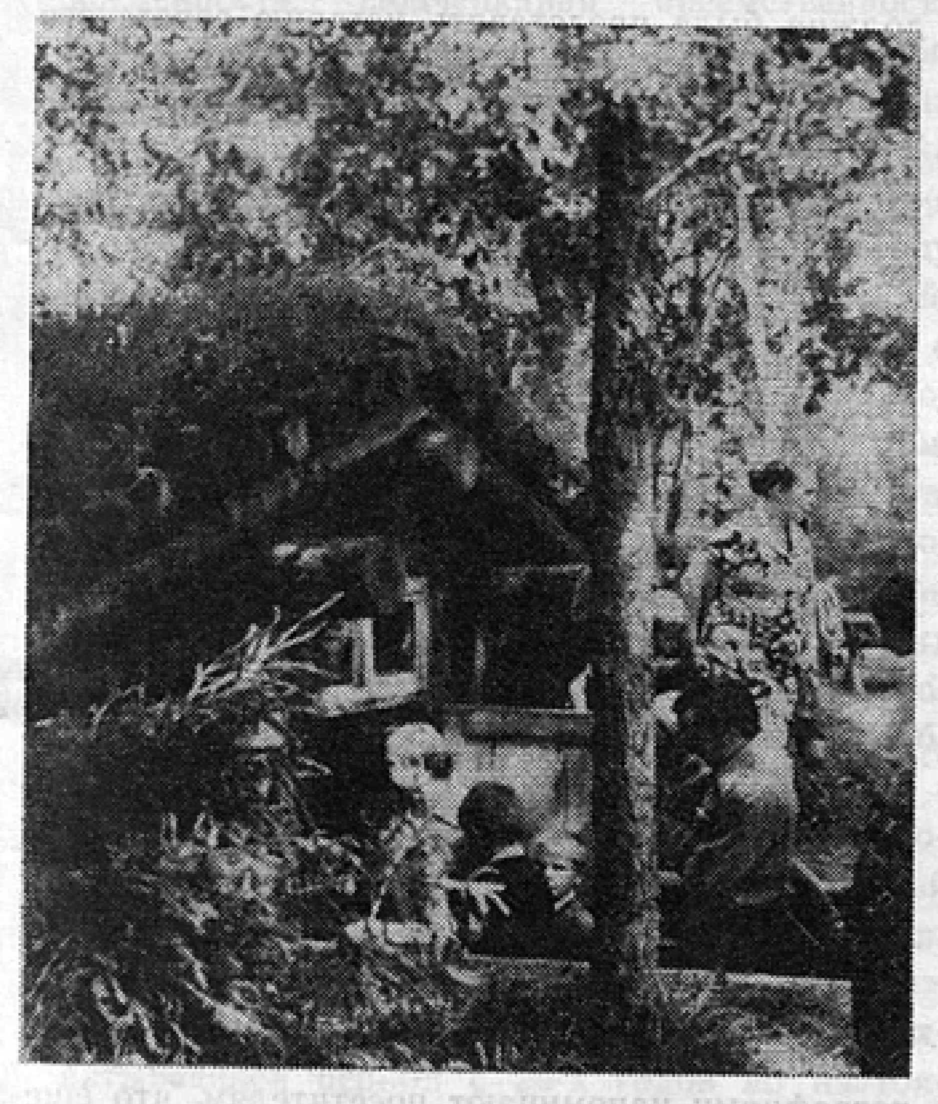
На территории киногородка

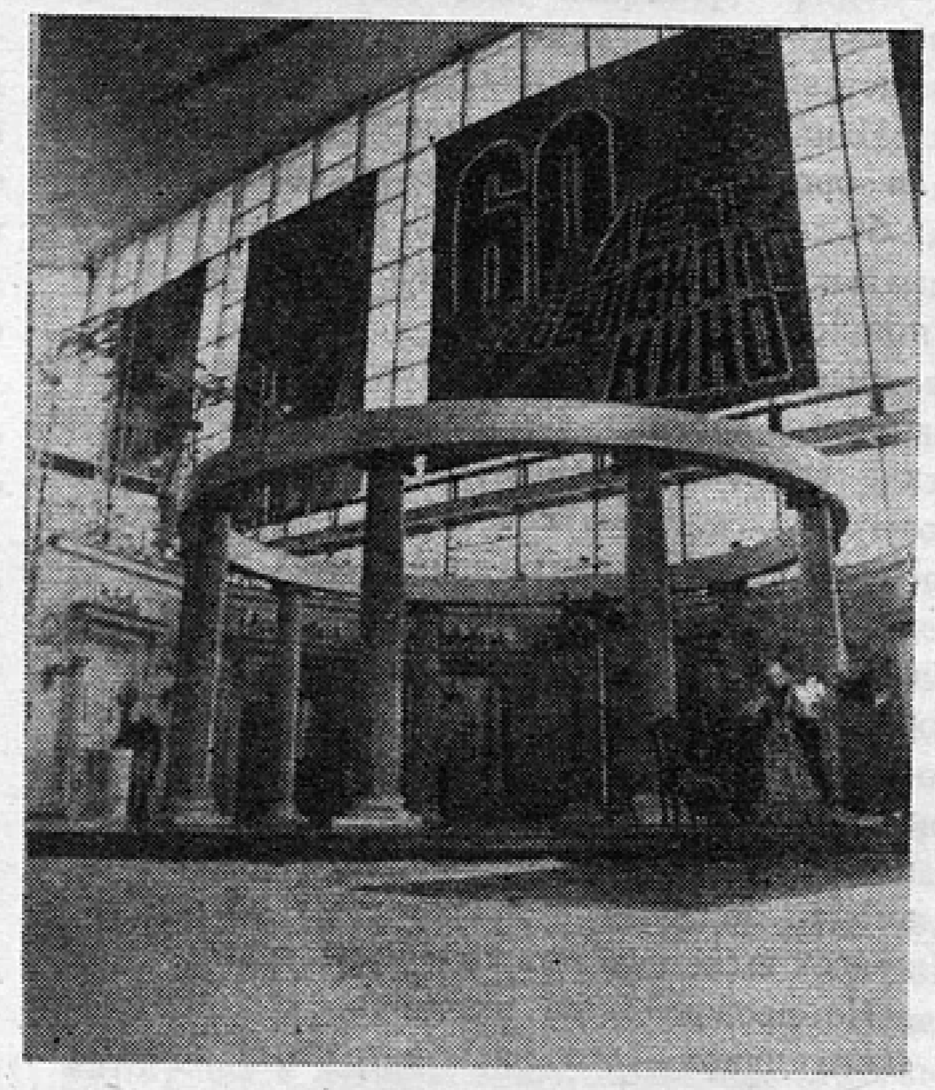
В павильоне Киностудии имени М. Горького

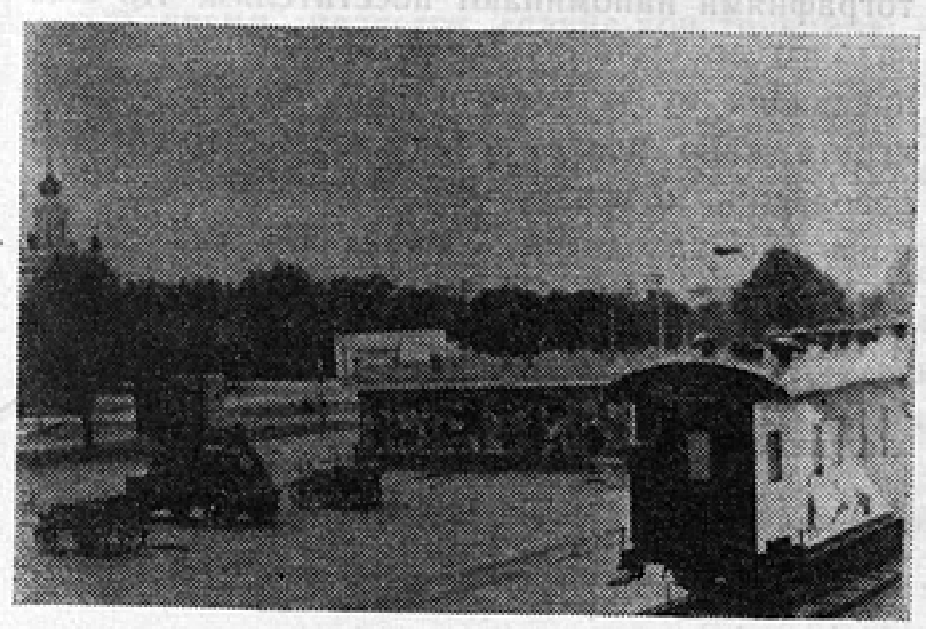
Открытие выставки «60 лет советского кино»








60
КИНО



С. Дробашенко,
заместитель директора НИИТИК Госкино СССР, главный научный консультант выставки «60 лет советского кино».

Творческий отчет кинематографа

На протяжении истории советского кино было несколько попыток представить, хотя бы частично, его художественное богатство, рассказать о нем широкому зрителю посредством выставочной экспозиции.

Наиболее крупная выставка такого рода была организована в Союзе кинематографистов к 50-летию советского кино. Но и она была локальной, не охватывала многих важных моментов истории.

Выставка «60 лет советского кино» — это строгая хроника фактов, наглядное отражение эволюции идейно-тематического и образного содержания советского киноискусства. Это панорама ярких, динамичных экспозиций, разных по содержанию, но связанных пафосом огромного общего дела, общей истории.

Выставка «60 лет советского кино» — это и отражение психологической сущности феномена кино в аттракционах, подчиняющих себе эмоции зрителей и построенных на эффектах красок и света, монтажа и музыки.

Но прежде всего выставка «60 лет советского кино» — это знаменательный праздник, творческий отчет кинематографа за его более чем полувековую историю.

Несмотря на то, что с момента ее замысла выставка была рассчитана на широкий круг зрителей, которые не принадлежат к числу специалистов по кино, все же необходимо было опираться в ее построении на определенные, точно обозначенные принципы отбора материала, которые бы прежде всего способствовали раскрытию самого феномена советского киноискусства.

Одна из главных задач выставки заключалась в том, чтобы наглядно рассказать о партийном руководстве кинематографом, показать роль Коммунистической партии в становлении и развитии кино как искусства социалистического реализма, могущественного средства воспитания человека нового общества. Выставка должна была ярко и предметно проиллюстрировать мысль Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева о том, что «кино — помощник партии, важный фактор формирования мировоззрения советского человека, неотъемлемая часть художественной культуры народа» [1]. Выставка должна была представить историю советского кино в тесной связи с историей страны, продемонстрировать художественные богатства, накопленные советским кинематографом не изолированно, а как бы комплексно, в системе социалистической культуры в целом.

Следуя принципу, положенному в основу экспозиции, выставка возвращает посетителей к тем временам, когда партия взяла на себя ответственность за развитие молодого искусства, рожденного революцией. Посетители видят здесь декрет о национализации кино, подписанный В. И. Лениным, выдержку из Программы партии, принятой на VIII съезде ВКП(б), где, как известно, говорилось о необходимости более широкого использования кино «в самообразовании и саморазвитии рабочих и крестьян», ряд других важнейших документов и высказываний выдающихся деятелей партии, относящихся к первым послереволюционным годам.

Стенды с уникальными документами и фотографиями напоминают посетителям, что еще задолго до Октября В. И. Ленин пророчески предвидел ту огромную роль, какую будет играть кино после победы социалистической революции, отмечая, что «кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы...» и что только «когда массы овладеют кино и оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним

---

[1] Л. И. Брежнев. Ленинским курсом. М., Политиздат, 1978, т. 6, стр. 372.

из могущественных средств просвещения масс»[2].

Эта часть экспозиции не только напоминает посетителям решения и указания Ленина по вопросам кино, но и наглядно показывает, как они осуществлялись на практике.

В своеобразном монтажном столкновении истории кино и его сегодняшнего дня представлены две исторические фазы развития советского кинематографа, благодаря чему создается ощущение исторической дистанции, пройденной советским искусством, сближаются первые послереволюционные годы и наша современность. Подчеркивая преемственность линии партии в области кино и выявляя единство, целостность базовых, фундаментальных основ художественного процесса, выставка знакомит с документами, относящимися уже к самому последнему, современному периоду и наглядно подтверждающими заботу партийного руководства, лично Л. И. Брежнева о развитии советского кинематографа, приводится высказывание Л. И. Брежнева о том, что советские кинозрители ждут фильмов, «которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма»[3].

Второй важнейший принцип выставки — показ взаимосвязей истории кино с историей страны. Исторический раздел так и назван: «История киноискусства — история страны». Центральным элементом этой экспозиции, охватывающей период с 20-х годов по настоящее время, является «слайд-конструкция» — красочное панно, демонстрирующее историко-революционный фильм, с которого начиналось советское кино и который никогда не терял своего ведущего значения. Представленные в разделе материалы, кадры из лучших художественных фильмов разбиты на обобщенные тематические узлы, с ними перекликаются расположенные параллельно подразделы экспозиции кинопублицистики. «Историко-революционный фильм», «Образ В. И. Ленина в кино», «Герои первых пятилеток», «Великая Отечественная война» и другие — вот темы, которые в развернутой панораме игрового и документального кино наглядно выявляют для зрителя идейную общность различных видов кинематографа, неразрывную связь жизни нашей страны с историей киноискусства.

Принцип протяженности процесса, тесной связи истории общества и истории киноискусства мы стремились воплощать не только в обобщенных экспозициях, но и в подаче отдельных фильмов. Так, например, рядом с кадрами «Повести о коммунисте», как бы продолжая тему большой политической деятельности Л. И. Брежнева, крупно даны фотографии, запечатлевшие встречу в Вене, которая состоялась уже после создания фильма, но является прямым и важным дополнением к его содержанию. Раздел, показывающий трудовую жизнь Сибири, Нечерноземья, БАМа, также имеет свое особое решение на оригинальной конструкции с помощью развернутой во времени слайд-проекции. Экспозиция не ограничивается констатацией сегодняшних факторов — прогнозирует будущее этих важнейших хозяйственных районов страны.

Взятые в основу организации выставки принципы исследования, отбора и экспонирования материала позволили выявить роль кино в нашем обществе, тесно связать кинематографический процесс с общественными и социальными процессами, с идеологической работой партии, показать, что история развития кинематографа и история социализма неразделимы.

На выставке приводятся малоизвестные слова А. В. Луначарского: «Если революция может дать искусству душу, то искусство может дать революции ее уста». Закономерно, что на этом же стенде — цитата из В. Маяковского: «Для вас кино — зрелище. Для меня — почти миросозерцание». Так определяется не только эстетическая, но и содержательная, социальная основа киноискусства.

Много внимания выставка уделяет истории экранизаций литературных произведений, начиная с таких первых опытов, как фильм по

---

[2] «Самое важное из искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1973, стр. 116.
[3] См.: «Правда», 24 января 1974 г.

рассказу Л. Н. Толстого «Поликушка». Стенды рассказывают о связях кино с творчеством таких крупнейших советских писателей, как М. Шолохов, Ч. Айтматов и другие.

Специально выделена тема «Театр и кино». В этой части выставки речь идет прежде всего об учении К. С. Станиславского, его влиянии на воспитание киноактера. Мы старались показать роль МХАТа и других театральных коллективов, представляющих лучшие традиции советского театра, в развитии нашего киноискусства. Связь кино с театром и литературой прослеживается и во многих других узлах экспозиции, в частности, в разделах республиканских студий. Для некоторых национальных кинематографий, например для среднеазиатских, эта связь была определяющей.

Создатели выставки, конечно, понимали, что невозможно экспонировать все 5200 фильмов, снятых за 60 лет. Только часть из них нашла отражение в экспозиции. Но через эту часть необходимо было раскрыть целое: художественное богатство, накопленное советским кинематографом на протяжении его истории. Для этого важно было найти способ своего рода типизации материала.

Главным стал показ киногероев, лучших актерских ролей. Еще на подходе к павильону расположилась «аллея героев» — стенды с изображением широкоизвестных, полюбившихся миллионам образов из советских фильмов. И далее по всей экспозиции выделяются именно образы киногероев, создающие коллективный портрет советского народа, бойца, строителя коммунистического общества. Такая галерея помогает воспринимать развитие кинематографического процесса в его последовательности и преемственности. Это очень важный момент в споре с нашими идеологическими противниками. Эту внутреннюю полемику мы имели в виду, демонстрируя единство кинематографической культуры, столь же неразрывное, как и единый процесс строительства социалистического общества.

Выставка должна была также отразить, как в общем кинематографическом процессе стыкуются творчество и производство, представить все основные кинематографические профессии. При этом мы стремились не только осветить профессии как таковые, но и творчество отдельных мастеров, чтобы история кино выглядела не безымянной и абстрактной, а раскрывалась во всем богатстве творческих индивидуальностей. Прежде всего речь идет о классиках советского кино — Льве Кулешове, Сергее Эйзенштейне, Всеволоде Пудовкине, Александре Довженко, Дзиге Вертове, братьях Васильевых... Но не только о них, а и о других кинематографистах, в чьих работах новое революционное содержание, новый жизненный материал получили глубокое воплощение, нашли яркие художественные формы выражения. Самое широкое отражение во всех экспозициях нашло творчество ведущих кинематографистов современности — от крупнейших мастеров до талантливой молодежи. Выставка демонстрирует их ценный вклад в историю советского и мирового кино.

Кинoвыставка не могла состоять только из экспонатов и фотографий. И в нее были включены аттракционы, отражающие сущность динамического искусства кинематографа. Этот принцип мы реализовали с помощью нескольких просветных экранов и полиэкрана, на котором демонстрируются два короткометражных фильма: «Наш марш» — об истории страны и «Революцией рожденное», содержанием которого стала непосредственно история кинематографа. В этих лентах в лаконичной форме удалось воплотить тот же принцип связи истории страны с историей киноискусства, который заложен, как уже говорилось, в экспозиции выставки в целом. Кроме того, на выставке действуют около 40 УДП — установок дневного кино, они непрерывно демонстрируют специально смонтированные ролики из наиболее ярких эпизодов лучших советских фильмов.

В первом опыте выставки такого масштаба, вероятно, удалось далеко не все. Но принципиальное ее значение, думается, переоценить трудно. Подобное наглядное обобщение опыта за шесть десятилетий развития советского кино чрезвычайно важно и поучительно.

Раис Беляев,
первый секретарь Набережночелнинского горкома партии

Вадим Чурбанов,
журналист

Десятая муза на КамАЗе

Десять лет назад в нашей печати было опубликовано сообщение о том, что в Татарии, в небольшом старинном городе Набережные Челны, будет построен небывалых размеров комплекс заводов для производства грузовиков «КамАЗ». Спустя несколько лет, в канун XXV съезда партии, с конвейера выросшего на берегу Камы автогиганта сошел первый автомобиль новой марки. В июле этого года был собран 100-тысячный «КамАЗ». Комплекс заводов вступает в пору зрелости. Впереди сооружение его второй очереди, полным ходом продолжается строительство нового города. Однако эта крупнейшая стройка начала 70-х годов уже воспринимается как событие исторического прошлого — она уже такая же история, как Днепрогэс, Комсомольск-на-Амуре, Магнитка... Таким быстротечным стало время.

По подсчетам социологов, в индустриально развитых странах окружающая людей действительность изменяется сейчас примерно в десять раз быстрее, чем в начале нашего века. Это означает, что на протяжении 70 лет (такова средняя продолжительность жизни человека в таких странах) теперь происходит столько же изменений, сколько раньше происходило за семь веков.

Такое ускорение прогресса кажется невероятным. Но вот, к примеру, жизнь двух людей.

Первый, французский ученый Фонтенель, родился в 1657 году, а умер в 1757. Но, прожив целое столетие, этот человек умер в таком же мире, в каком появился на свет. Буквально в таком же: конные экипажи юности Фонтенеля точно так же трясли и старческое его тело — на изобретение рессор века не хватило.

А вот другой ученый, наш современник, выдающийся физик Макс Борн — 87 лет его жизни (1882—1970) пришлись уже на эпоху невиданного динамизма. Сам Борн на склоне лет писал о ней так: «Теперь существует бесчисленное множество вещей, которые в пору моей молодости относились к области фантастики... Не было автомобилей и самолетов, не было радиосвязи и радиоприемников, не было кино и телевидения, не было конвейеров, «массового производства»... Все это стало реальностью на моих глазах и привело к экономическим и социальным переменам в жизни людей, более глубоким и фундаментальным, чем что-либо в течение десяти веков минувшей истории...»

Однако динамичные изменения в мире выражаются не только в появлении множества все более удивительных вещей — они носят глобальный характер. В библиотеках на книжных полках соседствуют книга нашего современника Хемингуэя «Старик и море» — повесть о поединке мужественного, но слабого человека с беспредельно сильным морем, и написанная спустя всего четверть века книга нашего современника Хейердала «Уязвимое море» — страстная публицистика в защиту слабого моря от прихотей сильного человека. Переменилось вековечное соотношение людей и природы — таковы масштабы изменений всего лишь за два с половиной десятилетия! С точки зрения истории — за мгновение...

А человек — он-то сам меняется?

Как биологическое существо — нет. Но как существо социальное, он динамично преображается, преображается его внутренний мир.

Огромной важности задачи совершенствования этого мира, коммунистического воспитания людей в обществе зрелого социализма выдвинуты в Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

В этом партийном документе неоднократно употреблены слова «динамичность», «рост», «ускорение» — эти неотъемлемо важные и характерные определения нашего времени, времени НТР и развитого социализма.

О социальном динамизме окружающего нас внешнего мира и влиянии этого динамизма на сознание людей, о связи жизни и искусства в условиях ускоряющегося развития общественной практики, о некоторых актуальных проблемах идеологической работы, вытекающих из Постановления ЦК КПСС, беседуют сегодня на наших страницах первый секретарь Набережночелнинского горкома партии **Раис Беляев** и журналист **Вадим Чурбанов**.

ЧТО СТАНОВИТСЯ МУЗЕЙНЫМ ЭКСПОНАТОМ

В. Чурбанов. Впервые я побывал в Набережных Челнах через несколько месяцев после начала строительства КамАЗа. Но уже и тогда, а тем более позже, в другие свои корреспондентские командировки, не раз слышал, как строители с каким-то особым чувством спрашивали друг друга: «А помнишь?..» Мне это казалось странным: ведь все только начиналось, все еще было впереди, и именно будущее обещало быть необыкновенным, минувшее же было в общем-то заурядным...

Р. Беляев. Мне посчастливилось работать здесь, как говорится, с первого колышка. И я понимаю «пристрастие» первостроителей к воспоминаниям. Когда на глазах все стремительно меняется, память, сравнения «было — стало» помогают людям ощущать масштаб происходящего. Если сделанное, уходящее в историю забывается, то трудно оценить значительность того, что делаешь сегодня, будешь делать завтра. Вот почему строители КамАЗа любят вспоминать, ценят любые материальные свидетельства начала стройки, ее развития, ее размаха.

Началом стройки был первый ковш грунта, который подцепил с недавнего колхозного поля и высыпал в самосвал экскаваторщик Михаил Носков. Выглядело это весьма обыденно. А несколько месяцев спустя я услышал, как только что прибывшим на стройку новичкам ее «старожилы» рассказывали, будто первый ковш экскаватор Носкова до самосвала не донес — присутствовавшие разобрали комья земли на память. Легенда, конечно. Но она родилась не случайно: многое на нашей стройке с первых же дней обрело звучание поистине историческое, а самые обыкновенные вещи казались будущими музейными экспонатами. Так оно и случалось. Множество вещей камазовцев хранится теперь в музеях Москвы, Казани, в нашем Челнинском музее, в семейных «музеях».

В. Ч. Знаменитый французский писатель Жорж Сименон, гостивший в Москве в день полета Юрия Гагарина, с удивлением писал: «Среди толпы, заполнившей московские улицы, было множество людей, радовавшихся победе в космосе куда больше, чем какому-то событию, касавшемуся лично их».

Р. Б. В Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» отмечается: «Велики и широко известны во всем мире достижения Советской страны в формировании нового человека». Одна из самых ярких черт такого нового человека — это, конечно, умение жить заботами всего общества и радоваться общим успехам так же, как своему личному. Сименон пишет об этом с уважением, но вместе с тем, насколько я помню, и с откровенной завистью.

Для меня одно из самых ярких воспоминаний о строительстве КамАЗа связано с тем, как гордились приехавшие в Набережные Челны люди за себя, за свою страну, за то, что мы можем построить и построим *такой* комплекс заводов, *такой* новый город, в *такие* сроки. Когда американский автопромышленник Форд заявил про КамАЗ: «Нам такая стройка была бы сейчас не по плечу», когда президент крупной западногерманской фирмы «Даймлер-Бенц» Цаан сказал: «Для нас такие масштабы являются «новой землей», нами еще не открытой», первостроители КамАЗа, конечно, относили эти признания и в свой личный адрес — ведь за честью и мощью страны всегда стоят конкретные люди, их мысль, их усилия, их страсть и пыл.

Все великое складывается, в сущности, из повседневных дел. И первостепенно важно делать так, чтобы человек мог видеть и чувствовать: выполняемое им рядовое дело — строительство дороги, отделка жилого дома, монтаж заводского корпуса — в конечном счете «кирпичик» дела великого. На это и были направлены наши, партийных работников всех уровней, усилия. Из личных вкладов тысяч и тысяч участников строительства КамАЗа и города Набережные Челны и родилось чудо XX века, о котором Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев писал в своем приветствии по случаю пуска первой

очереди автогиганта: «...Пройдут годы, но советские люди будут с гордостью вспоминать о трудовом подвиге на Каме».

В. Ч. Челнинцы рассказывают о первых месяцах и годах строительства КамАЗа с бо́льшим, как мне показалось, жаром, чем о днях и событиях недавних. Не от того ли, что в воспоминаниях обычно приукрашивают действительность?

Р. Б. Может быть, и так. Но, вспоминая о пережитом, человек ведь вспоминает и о себе былом. А если жизнь динамична и череда событий движется быстро и если ты поспеваешь за бегом времени, — тогда воспоминания, напротив, настраивают на самокритичный лад: человек удивляется, как это еще совсем недавно он был словно бы и не он — не такой умелый, не такой опытный, не такой зрелый и т. п. Таким образом, «склонность» камазовцев к воспоминаниям — она от насыщенности жизни стройки, от темпа перемен. На глазах менялась набережночелнинская земля — на бывших колхозных полях росли циклопических размеров заводские корпуса, кварталы современных многоэтажных домов, причудливые сети трубопроводов и дорог. Но — главное! — вместе с этим менялись и люди.

Знаменитый в Набережных Челнах Виктор Филимонов приехал сюда едва оперившимся строителем-монтажником. Был бригадиром. Ездил в Москву на выучку и после этого со своей бригадой смонтировал первый в городе 12-этажный дом. Прошло всего несколько лет, и он — Герой Социалистического Труда, член Центральной ревизионной комиссии КПСС, заканчивает строительный институт, а недавно выдвинут на крупную хозяйственную работу. Виктор Филимонов начала стройки и ее апогея — это разные люди. Сходны с филимоновской судьбы бригадира Раиса Ганиева, ныне — депутата Верховного Совета СССР, Героев Социалистического Труда бригадиров Нагима Аглянова, Радика Заляева, токаря Мудариса Исламгалеева. Таких вот бурных людских преображений в Набережных Челнах — тысячи. Так не естественно ли желание в чем-то зафиксировать уходящее, пережитое, как-то «остановить мгновение»? Не естественно ли, что обычный ковш обыкновенного экскаватора, сделавшего первую выемку грунта, на глазах приобрел свойства музейного экспоната?

Мы нуждаемся в сохранении материальных свидетельств своего прошлого. Нам, видимо, нужна осязаемая память о самих себе — бывших, чтобы лучше понять себя — нынешних, проникнуться гордостью за дела рук своих. Иначе прервется связь времен... Непрерывность и внятность голоса таких исторических коммуникаций — забота прежде всего искусства.

В. Ч. С самого начала строительства КамАЗа в Набережные Челны хлынули журналисты, писатели, художники, кинематографисты. Строители КамАЗа стали героями очерков, стихов, документальных кинолент, а чуть позже — пьес, прозы, скоро они появятся и на художественном киноэкране...

Р. Б. Так и начала выстраиваться летопись КамАЗа. Кинематографисты внесли в нее немалую лепту. Это наглядно засвидетельствовал проведенный у нас в городе фестиваль документальных лент, посвященных строительству автогиганта. Фестиваль этот позволил каждому камазовцу увидеть стройку не изнутри, не с привычного «пятачка» своего рабочего места, а — со стороны, с «птичьего полета», в целом, обобщенно, как бы в синтезе. Подчеркиваю: у в и д е т ь, а это в возможностях одного лишь искусства — кино! И тогда общее наше дело приобрело в глазах людей, его творящих, свой подлинный, грандиозный, поистине планетарный масштаб. И еще: через д е л о в лучших фильмах, таких как «Высокая нота» или «Бригадир Ганиев», показывался человек-созидатель... Об этом и многом другом, касающемся места кино на стройплощадках КамАЗа, шла речь за «круглым столом», проведенным журналом «Искусство кино» [1] у нас в городе и крепко запомнившимся не только его участникам...

Скажу откровенно: столь пристальное внимание к нам мастеров кинематографического

[1] См.: «ИК», 1977, № 6.

цеха меня не удивляло. Дело в том, что на самой заре строительства мне выпала честь участвовать в работе пленума Союза кинематографистов СССР, где шла речь о проблемах документального экрана. Здесь я свел личное знакомство со Львом Александровичем Кулиджановым, другими руководителями творческого киносоюза, с замечательными нашими режиссерами, сценаристами, актерами. Из выступлений ораторов на пленуме, из бесед с его участниками в кулуарах я вынес убеждение, что наша стройка и прежде всего ее люди словно магнит притягивают художников экрана. Реальность подтвердила это.

Конечно, жадный интерес литературы и искусства к стройке имел огромное значение — и чисто практическое, хозяйственное, и общественно-политическое. Широкое освещение важности, хода, перспектив строительства КамАЗа в печати, по радио и телевидению способствовало привлечению в Набережные Челны десятков тысяч людей, особенно молодых, формированию чувства причастности к великому делу как у тех, кто приехал к нам, так и у множества тех, кто проектировал и выпускал оборудование для будущего автогиганта во всех концах страны, перестраивал цеха и предприятия, которым предстояло стать поставщиками КамАЗа. Очеркисты, кинодокументалисты живо и оперативно влияли на решение многих практических задач — от налаживания быта строителей до внедрения новых инженерных решений в капитальном строительстве — таких как буронабивные фундаменты, конвейерная сборка заводских корпусов, безопалубочное бетонирование оснований под станки и другие новации, сэкономившие многие миллионы рублей, ускорившие темпы строительства, усовершенствовавшие труд тысяч людей. Скажу со всею определенностью, что в трудовую книжку «музы в рабочей спецовке» можно золотыми буквами вписать благодарность за непосредственное и активное участие в создании КамАЗа и нового города Набережные Челны. Строители автокомплекса, горожане Набережных Челнов увлеченно читали роман Ахсана Баяна «Огонь и вода», стихи Ярослава Смелякова, Михаила Львова, Сибгата Хакима, очерки Майи Ганиной, Екатерины Лопатиной, Феодосия Видрашку, Василия Рослякова, Анатолия Злобина, смотрели документальные кинофильмы о строительстве КамАЗа. С сердечной теплотой вспоминаем все мы встречи с секретарем Союза кинематографистов Александром Карагановым, с актерами, режиссерами, драматургами, часто приезжавшими к нам в гости.

Но главным было другое — искусство, в том числе кино, помогало строителям КамАЗа расти и мужать нравственно, осмысливать самих себя и суть своего труда, вырабатывать в себе новый тип личности. И тут, конечно же, я имею в виду не только произведения непосредственно про КамАЗ, и даже не только на «производственную» тему, — но нашу литературу и искусство в целом. На одном собрании я услышал фразу: «КамАЗ должен остаться памятником человеческих отношений». Прекрасно сказано! Так вот — эту задачу попросту немыслимо выполнить без участия искусства.

В. Ч. Часто говорят, что нравственность — это поступки наедине с собой, без расчета на оценку других. О камазовцах очень много писали, о них много рассказывали телевидение, радио, документальный киноэкран. Не порождало ли это эффекта самолюбования, поведения из «расчета на славу?»

Р. Б. Герой фильма писателя Г. Бокарева и режиссера Ю. Карасика «Самый жаркий месяц» говорит так: «Хорошо варит сталь хороший человек». Нравственность человека, на мой взгляд, это, в конечном счете, его поступки, его дело. Оно, это дело, ставит человеку «отметку», по нему, а не по личной самооценке люди судят, каков человек.

В. Ч Разве одно другому противоречит?

Р. Б. Не противоречит, если шкала самооценки индивида совпадает со шкалой, по которой общество судит его службу делу. Но такое совпадение достигается ценой огромных нравственных усилий, упорного самосовершен-

ствования. Конечно, у нас в Набережных Челнах, как и всюду, люди разные. Однако, я думаю, что можно вывести типичную фигуру строителя КамАЗа. Что же это за фигура? Не берусь обрисовать ее полностью. Но давайте прикинем так. Если бы кто-нибудь попытался всю историю КамАЗа вместить в один полнометражный документальный фильм, пришлось бы отбросить все единичное, преходящее и оставить лишь наиболее устойчивое, общее. Так вот, это был бы фильм о людях, которые росли, изменялись в ногу со стройкой, со временем. Многие люди были героями старта, а потом отходили на второй план — нет, они не становились хуже, но стройка их перерастала. Значит, едва ли не самая важная и, я думаю, новая черта человека-строителя — его динамизм.

По-моему, вообще в наше бурное время особенно важно знать, понимать, осмысливать, что именно меняется в жизни, в людях. Думаю, как раз это имел в виду Л. И. Брежнев, когда призывал кинематографистов создавать фильмы, которые развивают социальное мышление народа, его историческую память, будят мысль, помогают понять суть эпохи, в которую мы живем. Внешние изменения увидеть нетрудно, особенно на такой стройке, как Набережные Челны. Здесь на глазах менялись облик города, быт людей, рождались заводы, дороги, вся инфраструктура жизни. Но менялись и сами люди. Как эволюционировала возрастная и профессиональная структура коллектива челнинцев, как начинающие молодые строители становились мастерами, а потом многие из них переквалифицировались в заводских рабочих, — все это важно, и об этом много писали и снимали. Немало литературных публикаций и кинолент рассказывали о «карьере камазовца» — о том, как рабочие становились асами, молодые специалисты вырастали в крупных деловых лидеров, комсорги — в партийных руководителей и т. д. Но это — «верхний слой» осмысления того, как люди создавали КамАЗ, а он создавал их. Второй, более глубокий и сложный, но и остро необходимый — исследование внутренних перемен в людях. Особенно необходимый потому, я думаю, что внешние перемены — это результат, итог прошлого, а внутренние — это потенциал, фундамент будущего человека. Вот где простор-то искусству в целом, кинематографу в частности!

В. Ч. Но ведь у разных жанров свои специфические задачи: очерки и киноочерки — это живая летопись событий, они не могут претендовать на глубинный анализ, широкое обобщение и уступают такую задачу более «тихоходным» жанрам.

Р. Б. Но пережившие свое время именно благодаря глубине «Цемент» Ф. Гладкова, «Люди из захолустья» А. Малышкина, «Гидроцентраль» М. Шагинян, «Время, вперед!» В. Катаева, «Мужество» В. Кетлинской и многие другие книги, такие фильмы, как «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича, «Комсомольск» С. Герасимова, «Большая жизнь» Л. Лукова, «Танкер «Дербент» А. Файнциммера, во-первых, не были «тихоходными», они появились на свет оперативно и буквально дышали жаром еще не отгремевших событий. Во-вторых, глубина осмысления жизни, в том числе и внутренней, вообще, наверное, зависит не от жанра.

В. Ч. Пожалуй, то, что написано о Набережных Челнах и отснято на кинопленку, — посвящено в первую очередь самим делам камазовцев, самой стройке, а если из этой «летописи» КамАЗа мы и узнаем про конкретных людей, то именно и в прямую в связи с делом — такой-то проявил себя на освоении фундаментов из буронабивных свай, такой-то первым по безопалубочному методу бетонировал фундаменты под станки, такой-то начинал прорабом, а вырос в управляющего трестом...

Р. Б. Владимир Ильич Ленин однажды заметил в письме Горькому: «Не понимая дел, нельзя понять и людей иначе, как... внешне». Для меня, как и для любого партийного работника, это чрезвычайно важная и плодотворная мысль. Но она, видимо, очень важна и для художника. Наверное, и «Твой современник», и «Самый жаркий месяц», и «Старые стены», и «Премия», и «Обратная

связь», и некоторые другие фильмы на так называемую «производственную тему» вызвали живой интерес именно потому, что их авторы исследовали характеры своих героев через проникновение в суть и даже технологию их дела — то есть, в то главное, чем люди живут, за что и против чего борются, в чем себя выявляют. А, скажем, трехсерийный телефильм «Обычный месяц», наоборот, тем, по моему мнению, неудачен, поверхностен, что «производственная тема», производственные проблемы, которыми вроде бы живет, мучается, вдохновляется его герой — главный инженер приборостроительного завода Греков, показаны поверхностно, они всего лишь модный «фон». Авторы не увлечены сутью производственной проблемы, не вникают в ее глубины и в силу этого не способны заинтересовать зрителя. В результате зритель не знает, не чувствует, отчего и к чему все страсти, сомнения, поиски героя фильма, а раз дело в фильме показано не всерьез, неглубоко, то и характер инженера Грекова оказывается неглубоким.

В «Премии» и «Обратной связи» авторы не побоялись ограничиться «только» производственной темой, не стали вводить «для оживления» какие-нибудь любовные линии или, скажем, выстраивать воспоминания героев, сцены детства и тому подобное. Авторов действительно интересовала, волновала суть дела, которым заняты их герои, поэтому и психология людей понята ими не внешне, а многослойно, во всей своей сложности и неоднозначности.

Общеизвестно: в автобусе, дома за ужином, в компании друзей люди очень горячо и много говорят о работе. Часто даже уславливаются: о делах, о производстве — ни слова, но почти никогда такое условие выдержать не удается. И это понятно: труд, профессия, производственные заботы в наш деловой век воплощают и создают суть человека.

В. Ч. КамАЗ уникален в техническом отношении, уникален по своим масштабам, уникален по темпам сооружения. Стройка в Набережных Челнах соединила, сплавила энтузиазм людей с новаторскими научно-техническими решениями. Стройка рождала огромное число производственных новинок, массу разных изобретений, рацпредложений, хитроумных приспособлений. Часто одного этого было недостаточно, и тогда люди работали сверх смены, по выходным дням. Но все-таки главные челнинские «сверх» — в области инженерно-технической, то есть интеллектуальной. Стройка в Набережных Челнах, бесспорно, самая интеллектуальная стройка в истории нашей страны. Но разве это может быть объектом исследования для искусства? Разве через это художник может постичь суть и душу камазовца?

Р. Б. Мы с вами ведь рассуждаем не о том, что и как делать художнику, что ему из богатой, сложной, противоречивой производственной жизни избирать для исследования. Это каждый художник решает сам. Естественно, что сами по себе технические решения — не предмет искусства, искусство исследует человека — это известная истина. И если оно исследует его через призму производственной деятельности, то ведь, нужно думать, вовсе не для того, чтобы выработать модели и рецепты действий людей на производстве...

В. Ч. В печати рассказывалось, что на одном из участков строительства БАМа молодежная бригада точно так же, как в фильме «Премия», отказалась от прогрессивки, пригласила начальника на собрание и вместо «доклада» сыграла спектакль по пьесе Гельмана. Прения после этого были повышенно горячими, а последовавшие решения администрации по улучшению организации труда — предельно конструктивными.

Р. Б. Но это не противоречит правилу, а как раз подтверждает его. Правило в том, что «производственная тема» в искусстве — это тема человека и его дела. Еще точнее — тема человека, раскрываемого через его дело. И если роман, фильм, спектакль рождают такие практические ситуации, как на БАМе, то именно потому, что Гельман проник в психологию своих героев через глубокое понимание сути дела, которым они занимаются.

Для меня фильм «Премия» был обобщенным и детализированным подтверждением то-

го, что мы видели, делали, чувствовали здесь, у нас, на строительстве КамАЗа; время родило новый тип рабочего — рабочего с возросшим чувством достоинства, компетентного специалиста, человека не только желающего, но и действительно способного быть хозяином стройки.

В Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» говорится: «В условиях развитого социализма более чем когда-либо актуально ленинское положение о том, что государство сильно сознательностью масс, оно сильно тогда, когда массы все знают, обо всем могут судить и идут на все сознательно».

Людям, построившим КамАЗ, равно как и тем челнинцам, которые осваивают теперь его проектные мощности, приходилось и приходится преодолевать немалые трудности — и физические, и психологические, и интеллектуальные. Но красив и благороден ведь не всякий человек, преодолевающий трудности, — на это способен и рвач, карьерист, и просто приученный к слепой исполнительности. Красив и действительно современен человек, который способен разобраться во всей сумме обстоятельств, правильно их оценить и совершить сознательный поступок потому, что так надо для дела. Счастье — это когда у человека есть дело, которое крупнее его самого, которому сознательно можно подчинить, отдать всего себя. Если это так, то для многих строительство КамАЗа было счастливой порой. Стройка сделала многих слабых характером — сильными, сильных — еще более сильными. Говорят, мудрость рождается из пристального наблюдения за тем, как растут люди. В таком случае Набережные Челны — неисчерпаемый кладезь для писателя и кинематографиста.

В. Ч. Люди, о которых рассказывали в литературных журналах и с экрана, — это, как правило, «звезды первой величины»: рабочие, специалисты, добившиеся особенно значительных успехов. Таких людей КамАЗ родил множество.

Конечно, и на небе мы прежде всего замечаем крупные звезды. Но все-таки, чтобы глубоко понять психологический тип человека на КамАЗе, нужно всмотреться в потребности, желания, проблемы «обычного», рядового строителя и «обычного» рабочего. У нас же для литературы, кино, театра, если человек «просто» совестливый, трудолюбивый, старательный, то этого вроде как бы маловато. Однако без рядового строителя не было бы уникального автогиганта и прекрасного нового города

Р. Б. Читателю, зрителю, конечно, особенно интересны сильные натуры, крупные и яркие характеры, но это ведь не значит, что герой тот, кто обязательно добивается необычного результата, у кого блистательно складывается житейская судьба. Мне интересен и человек в будничных, обычных, повседневных событиях. Выдающаяся из ряда фигура — это что-то вроде свечи, без искры которой не заработает мотор. Но сам-то мотор — это «рядовые» люди, каждый из которых — неповторимая личность со своими мыслями, переживаниями, радостями, проблемами. Только, видимо, такого «обычного» человека кинематографисту труднее показать, чем «звезду».

В. Ч. Я тоже считаю, что самое существенное в современной жизни, в условиях бурного научно-технического и социального прогресса — это изменения, которые происходят в массовой психологии, в жизни и быту самых широких слоев народа. У нас стало чем-то вроде аксиомы, будто современный рабочий, колхозник, служащий «вообще» стал намного умнее и динамичнее своих предшественников, но в действительности бесспорно лишь то, что люди стали образованнее. А вот действительно ли всеобщей стала духовная и психологическая динамичность?

Социологи, психологи, публицисты много раз отмечали, что ритмы времени определяются вовсе не скоростями возможного перемещения в пространстве или какими-либо другими высшими скоростями — к примеру, темпами появления новых орудий труда или замены одних марок телевизоров другими. Ритмы времени измеряются величиной духовного напряжения, они живут не вне нас. И сегодня человек не становится автоматически ни сложнее, ни умнее, если он не приобщил себя к нравственным исканиям нашего сложного времени.

Я говорю это к тому, что из историй рождения рекордов, головокружительных взлетов обыкновенных молодых парней и девушек —

маляров, монтажников, шоферов, инженеров — из судеб знаменитостей, известных всей стране, не выводятся наиболее важные и поучительные уроки. Самые главные уроки строительства КамАЗа — это те, которые вытекают из изменений в массовой психологии.

Между тем в Набережных Челнах одни осваивали новейшие технические решения, выходили на бесчисленные субботники и сверхурочные работы, вгрызались в учебники, а другие, столкнувшись с первыми же трудностями, уезжали обратно домой. Сегодня партийный работник, а в первые годы строительства КамАЗа — одна из славных набережночелнинских комсоргов Юлия Пронина, помню, говорила мне: «Я не представляю, как это можно: получить возможность участвовать в самой крупной и замечательной стройке своего времени — и отказаться от нее!» Однако уезжали, причем немалое число — бросив трудовые книжки, не снявшись с комсомольского учета, — в буквальном смысле беглецы, дезертиры.

Где та точка, в которой расходились пути разных людей — одни вели к судьбе патриота, мастера, действительно современного человека, а другие — к участи обывателя, нытика, «перекати-поле»? Это важно понять.

Р. Б. Партийные, хозяйственные, комсомольские руководители стройки тщательно анализировали причины миграции рабочей силы, факты безразличия к общему делу, нежелания повышать квалификацию, общую культуру. Мы видели, что многое зависит от организации труда, обеспеченности людей жильем, размера заработной платы, от снабжения, строительства учреждений бытового обслуживания, культуры, спорта. Но очевидно, что при всей значимости материальных условий искать «точку расхождения» только в них — ошибка. Многие из нас эту ошибку, пожалуй, совершали. Ученые правильно говорят, что не грубые заблуждения, а тонкие неверные теории более всего тормозят обнаружение истины. Ставка только на социально-бытовые условия, заработок, продвижение по квалификационной, служебной лестнице — это, конечно, плоды той самой довольно тонкой, но неверной теории. Не меньшее значение имеют такие факторы, как способность не затеряться в массе людей (а в пиковый момент КамАЗ и новый город строили более 100 тысяч человек!); умение сопрягать обычное, скромное дело со всей стройкой, чтобы не казалось, будто главное, действительно историческое дело совершается не при твоем участии, а где-то в стороне, кем-то другим; преодоление ложного представления о романтике стройки (палатки, костры, бураны и т. п.), когда юноше хочется чего-нибудь такого героического, а в действительности требуется квалификация, обязательность, точный инженерный расчет, наконец, умение установить прочные и богатые духовные связи с другими людьми... Связи могут быть разными. Однажды я спросил у рабочих-монтажников из бригады Михаила Тащука: что вам больше всего нравится в Набережных Челнах? Как что? — отвечали мне. — Наша бригада. Чем же им так нравится бригада? А тем, оказывается, что все — «свои ребята».

В. Ч. Это, конечно, прекрасно, когда бригада становится второй семьей, когда у человека есть друзья. Но кинорежиссер Г. Козинцев, когда ставил «Гамлета», записал в своем дневнике: «Человек живет в комнате и во вселенной». Коммунизм могут построить люди, которые способны органически согласовать свой конкретный труд на конкретном участке с жизнью и заботами всей страны, если угодно — всего человечества.

Р. Б. Согласен! «Пресса, телевидение, радио, устная пропаганда и агитация в еще большей степени должны помогать советскому человеку хорошо ориентироваться во внутренней жизни и в международных событиях, вызывать стремление внести максимальный вклад в общее дело, в строительство коммунизма». Это — из Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». Как видим, здесь идет речь о глубокой связи между психологией человека, его повседневной жизнью и его включенностью в жизнь всего окружающего мира, способностью зрело и полно ориентироваться в событиях и проблемах своей страны и всей планеты.

Материальные условия, социальный рост человека — это, образно говоря, лишь топливо для его духовного роста, осознания им самого себя в окружающем мире и таких

изменений, которые диктует наша динамичная жизнь. Но ведь таким «топливом» является и искусство. Подлинное искусство, не однодневка — это ведь не «отражение» жизни, а поиск, движение мысли к тому, как объединить человека с другими людьми, со «вселенной».

В. Ч. Известная истина: художник для того, чтобы действовать на других, должен быть ищущим; только если он ищет, зритель, читатель сливается с ним в поисках. Мы способны были построить КамАЗ потому, что это делали тысячи ищущих людей. И значительное произведение искусства о таких людях может создать только ищущий художник.

Р. Б. Наверное, всегда было так — все лучшее в мировом искусстве рождено поисками и рождает поиски. В наше же динамичное время это особенно важно — в противном случае искусство превращается лишь в вечно запаздывающее «отражение» жизни. Ныне работа художника, может быть, особенно трудна: сложность натуры «обыкновенного», «рядового» человека возведена в степень динамизмом, постоянным и противоречивым изменением внутреннего мира.

Понять строителя КамАЗа, увлечься его исканиями можно, наверное, только в том случае, если заживешь одними с ним заботами и радостями. Дело здесь, разумеется, не в том, сколько времени пробыть на стройке, интересоваться ли всей ею, или только каким-нибудь «кусочком». Писатель Василий Росляков был у нас несколько недель. Но в том, что он успел написать о Набережных Челнах — такая страсть, такое острое восприятие и хорошего и недостатков, что написанный им для «Нового мира» очерк о начале стройки и до сих пор обжигает глубиной наблюдений, искренностью, напряженностью мысли.

Между тем немалое число других очерков, кинолент, стихов оказалось однодневками и теперь годятся разве что в музейные экспонаты. Впрочем, музей ведь не склад отживших вещей...

Летом 1972 года в гости к молодым строителям КамАЗа приезжал Александр Харитонович Бусыгин — знаменитейший кузнец, герой первых пятилеток. Его провели по площадкам, рассказали про наше житье-бытье. Бусыгин был прямо-таки потрясен: уж больно разительно отличалось увиденное от стройки Горьковского автозавода, которую он сам прошел в молодые годы.

— Вся наша техника, — говорил молодежи Александр Харитонович, — была лопата, тачка, «коза»...

Оказалось, что никто из ребят не знает, что такое «коза». Пришлось объяснять: «коза» — это такая скамейка. Берешь ее на спину ножками кверху, тебе туда кирпичи накладывают, стопка упирается в нижние ножки «скамейки», за верхние руками держишь — нагрузился и пошел на этаж.

А теперь? На заводе двигателей работал кран СКР-1500. Вылет стрелы этого крана, построенного специально для Набережных Челнов, — 30 метров, грузоподъемность — 60 тонн! А управляла этим титаном изящная девушка Шура Иванова.

Молодой Александр Бусыгин был неграмотен, не умел даже в ведомости расписаться. Шура Иванова закончила десятилетку, после работы бегала на лекции в техникум.

В музее современной стройки интересны не только экспонаты, которые рассказывают, что и как было, но и те, которые говорят, чего и как *не было* — например, «коза» или ведомость с крестами вместо росписей. Но какие материальные свидетельства истории способны отразить и увековечить самое главное — как, меняя мир, менялись сами люди? Наверное, ничто, кроме искусства. А искусство — не музейный экспонат. Если оно лишь свидетельство того, что и как было, это не настоящее искусство. Настоящее всегда остается в строю идущих вперед, всегда ищет — даже побуждая к воспоминаниям.

Ведь динамизм нашей жизни — это не только отречение от того, что было и отжило свое. Динамизм — это и новая жизнь *идей*, представлений, чувств, вещей. Когда у нас, в Челнах, демонстрировался фильм М. Швейцера «Время, вперед!», многие смотрели его по нескольку раз, в зале напряженная тишина прерывалась такой шумной

реакцией солидарности с одними героями фильма и неприятия других, что было видно воочию: конечно, молодой камазовец — это совсем иной человек, чем его сверстник 30-х годов, но в нем живет дух его отцов и дедов. И ничто не способно сохранить и передать суть этого духа так, как искусство. Кинофильм «Время, вперед!» участвовал в строительстве КамАЗа. И для тех строителей, которые уехали из Набережных Челнов на БАМ и на «Атоммаш», он не стал музейным экспонатом.

О кино иногда говорят: товарищ кино. Это громко и торжественно. Но это не преувеличение.

«Я» И «МЫ»

В. Ч. Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» подчеркивает важную роль критики и самокритики в преодолении недостатков в жизни нашего общества, в воспитании советских людей. Громадное значение этого партийного документа заключается в том, что он четко и глубоко охарактеризовал направления, пути, средства совершенствования идеологической деятельности партии, государства, общества, методы, которые должны повысить уровень духовной жизни масс, укрепить ее связи с политической, социальной, экономической жизнью общества. Для того, чтобы реализовать требования партии к идеологической работе, необходимо глубокое критическое, творческое осмысление сложившейся практики.

Набережные Челны, можно сказать, — огромный полигон, где рождалось и испытывалось немало нового в воспитательной работе. Что вы, партийные работники Набережных Челнов, вчитываясь в строки Постановления ЦК КПСС, размышляя над путями его воплощения в действительность, оставляете из старого опыта на своем вооружении, от чего собираетесь отказаться?

Р. Б. Еще в первые годы Советской власти В. И. Ленин писал: «...Побольше изучения того, чтó наш практический опыт, в центре и на местах, дает, и того, чтó наука нам уже дала».

Практика, складывавшаяся в бригадах, в стройуправлениях, трестах, а теперь в цехах, на участках КамАЗа, инициатива сотен и тысяч людей, приехавших в Набережные Челны со всех концов страны, родили множество интересных идей, форм, методов воспитательной работы. Наша задача в том, чтобы эти идеи привести в систему, избавиться от надуманного, искусственного, эффектного лишь внешне и утвердить, закрепить то, что действительно нужно, действительно диктуется жизнью, действительно сверено с требованиями современной науки.

Думается, что одна из центральных задач идеологической работы — это усиление роли коллектива, коллективистских отношений в формировании личности человека. Не случайно Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР по плановым и экономическим вопросам так повышает роль и ответственность трудовых коллективов в составлении и осуществлении планов; предоставляет рабочим бригадам по коллективному решению распределять общий заработок между членами бригады в соответствии с личным трудовым вкладом каждого. Здесь на новую высоту должны быть подняты отношения «личность — коллектив», что требует особых и упорных воспитательных усилий.

Вся наша жизнь в обществе состоит в том, что, занимаясь той или иной деятельностью — хозяйственной, общественной, культурной и т. д., — мы взаимодействуем друг с другом. Однако воспитательная суть этих взаимодействий обычно скрыта от нас, потому что непосредственную цель мы ведь видим не в изменении личности людей, с которыми сотрудничаем, а в самой деятельности, которой мы заняты, в ее результатах. Но эта деятельность и ее результаты влияют на людей, как влияют и сами взаимодействия человека с человеком. Часто это происходит стихийно, неосознанно. Нужно охватить массу таких воздействий, разбираться в них, управлять ими. Это очень сложное, но и очень нужное дело. Здесь не обойтись без тонкой наблюдательности, без умения анализировать и обобщать, без широкой эрудиции. Постановление ЦК КПСС требует, чтобы партийный работник, любой работник идеологического фронта овладевал таким умением. Понят-

но, что такие качества формирует в нас и искусство. Сошлюсь опять-таки на «Премию».

В. Ч. В литературе, кино, театре стала модной — в положительном смысле слова — фигура хозяйственного руководителя, партийного, советского работника, которого жизнь заставляет сделать выбор между старым и новым. Такие фильмы об управлении, об управленцах, действующих в условиях современной научно-технической революции и совершающих переворот в методах руководства, технологии производства, решении проблем отношений человека и производства, производства и природы и т. д. — «Твой современник», «Премия», «Старые стены», «Самый жаркий месяц», «Собственное мнение», «Обратная связь», «Прошу слова» и другие — вызвали живейший интерес у широкого зрителя. А как к ним относятся сами руководители — к примеру, руководители подразделений вашей стройки, автогиганта «КамАЗ»?

Р. Б. По-моему, им эти фильмы интересны. Но... реальная жизнь сложнее и динамичнее. Когда на экране появляется фильм, герой которого «пробивает» идею создания автоматической системы управления производством или строительством — АСУП или АСУС, то для практиков это уже не актуально — споры, конфликты, поиски в действительности уже позади. Значит, достоверными могут быть только характеры, только нравственные проблемы. Но и в этом кинематограф, пожалуй, отстает — он, скорее, осмысливает вчерашний день, чем вмешивается в сегодняшний и предвосхищает завтрашний...

В. Ч. Стройка, бурное современное производство, да и вообще жизнь с ее сегодняшними масштабами и темпами сопряжена с ошибками. Есть ошибки, которые можно исправить, есть непоправимые. Но даже самые крупные ошибки из числа сделанных не приносят такого ущерба, к которому приводит н е с д е л а н н о е нами...

Р. Б. Ни роман, ни фильм, ни живопись не могут помочь исправить устарелый проект и не способны помочь ускорить ритм сборочного конвейера. Но они способны сделать более важное — я с вами согласен: они могут разбудить, взрастить в душах людских способность, желание, умение, смелость сделать еще не сделанное. Искусство влияет на жизнь тем, что раскрывает людей в их собственных глазах, возвышает и усложняет их. Оно строит человеческие души. Мы живем в сложное время, наш современник — сложный человек. И искусство ему нужно сложное — мыслящее, исследующее, смелое, всегда новое. Никогда больше не будет нового КамАЗа — потому что новые заводы будут еще современнее, чем он, и их уже строят и будут строить люди еще более образованные, еще более духовно богатые, требовательные и сложные.

НА СТРОЙКЕ ДУШИ

В. Ч. Стройка в Набережных Челнах во многих отношениях была необычной в сравнении со всеми предыдущими стройками. Необычна она была, в частности, тем, что здесь в первый же ее год был открыт вуз. Тем, что она была самой молодежной в нашей истории: средний возраст строителя КамАЗа был равен 23 годам. Что строители КамАЗа были образованнее, чем на любой другой стройке прошлых лет, — большинство молодых людей имели за плечами десятилетку, а не получившие полного среднего образования немедленно брались на учет и «охватывались» сменными школами и курсами.

Небывалая образованность молодежи — важнейший новый фактор всей духовной жизни нашего общества. В Постановлении ЦК КПСС он особо отмечается как выражение новых, более высоких требований, но вместе с тем и новых благоприятных условий для идеологической работы.

Между тем, мне кажется, росту образованности молодежи не сопутствует такой же рост ее интереса и ее приобщенности к искусству. Молодые люди свободно и увлеченно рассуждают о мировой политике, экономических проблемах, принципах релятивистской физики или, скажем, о перспективах генетики, знают и любят сложную современную технику. Но они мало и редко говорят об искусстве. Причин тому — много. Одной из них я считаю своеобразное недоверие к искусству, часто не вполне осознанное отношение к нему как к чему-то не очень серьезному, не слишком необходимому. У меня есть все основания думать, что это относится и к кино. Ведь недаром о неестественном, надуманном, выспреннем люди частенько говорят: «как в кино». Социологические исследования свидетельствуют, что мотив посещения кино часто еще такой: «отдохнуть», «развлечься», «убить время».

Р. Б. В нашей печати уже не раз доказывалась необходимость учить людей языку кино, включить в школьные программы курс истории и теории кино и т. п. Это действительно важно, ибо, как известно, еще Маркс говорил: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком». Но я знаю, как по-разному одни и те же люди здесь у нас, в Набережных Челнах, воспринимают фильмы. После картин «А зори здесь тихие...», «Белорусский вокзал», «Премия» вряд ли кто-либо сказал бы социологам, что он в кинотеатре «убил время» или «развлекся». Значит, кинофильм не в последнюю очередь сам создает своего зрителя. При всей важности художественного воспитания и образования все-таки можно, наверное, сказать и так: каков фильм, таков и зритель.

В Постановлении ЦК КПСС по идеологической работе сказаны резкие, суровые слова о недопустимости формализма, словесной трескотни, серости, штампов, многократного механического повторения общих истин вместо их творческого осмысления. Это относится в равной степени ко всем «секторам» идеологического фронта, ко всем нам — к партийным работникам, журналистам, пропагандистам, прозаикам, поэтам, драматургам, кинематографистам. Кинофильмы, страдающие такими пороками, наносят прямой вред делу формирования духовного мира советского человека. Ведь искусство, как известно, формирует людей не только эстетически в собственном смысле этого слова — оно воздействует на их интеллект, нравственность, творческие способности. Значит, свою склонность и привычку к штампам, напыщенности и резонерству экран воспроизводит в зрителе...

В. Ч. Один академик писал, что научно-техническая революция — это революция в нашем мышлении. Сегодня, утверждает он, мы больше живем, чем думаем о жизни. Вроде бы это противоречит тому обстоятельству, что люди становятся все образованнее, все пытливее.

Р. Б. Может быть, дело в том, что хотя мы думаем много, но думаем иногда стереотипами, шаблонами?

В. Ч. Но реальная практика ведь постоянно, ежедневно рождает новое, невиданное. Достаточно сказать, что у нас ежегодно возникает около 800 новых профессий и исчезает около 600 старых, более пятидесяти процентов существующих сейчас профессий не были известны 30—35 лет назад. Даже не очень-то укладывается в голове: прошел еще один день — и родились две-три новые профессии, а одна-две старых исчезли. Когда-то они формировались веками и держались веками. Ведь новая профессия — это новые орудия труда, новая терминология, новые навыки рук, новые приемы мышления, новые оттенки взаимоотношений людей. Откуда же тут стереотипы мышления?

Р. Б. Видимо, не в последнюю очередь — со страниц печати, из книг, с киноэкранов. Впрочем, в искусстве, видимо, новое, небывалое раскрывается трудно и медленно.

В. Ч. Еще Шекспир сетовал, что все уже открыто и сказано: «Я повторяю прежнее опять, в одежде старой появляюсь снова. И кажется, по имени назвать меня в стихах любое может слово». И все-таки каждое значительное произведение искусства — это новое, небывалое, хотя и на старую тему, хотя и с известной уже мыслью.

Р. Б. Конечно, это так. Все дело в емкости наблюдений и размышлений художника, в нюансах движения его мысли и чувств, в богатстве и искренности его души, в мастерстве, арсенале средств. В социальной и человековедческой проницательности, наконец...

В. Ч. Мы уже касались эволюции массовой психологии. Изменения в духовном мире людей не столь очевидны, как изменения внешние — в одежде, например, или в манерах. Они, эти духовные изменения, видимо, не имеют четких временны́х границ, чтобы можно было сказать: в прошлом квартале было так, а начиная с этого квартала стало иначе. Максимально допустимо утверждать, что, говоря словами поэта, «пониманье стихов выше довоенной нормы». Внутренние перемены есть, я думаю, процесс непрерывный и противоречивый, его не так-то просто «уловить», а тем паче — измерить, оценить. Да и какими «эталонами» мерить? Нет и не может быть таких

«эталонов» в обществе. Тем важнее миссия художника.

Р. Б. Несомненно! Как, к примеру, оценить социологическими баллами или еще каким-либо количественным способом рост чувства достоинства рабочего и специалиста в условиях научно-технической революции и дальнейшей демократизации общественно-политической жизни страны — в условиях развитого социализма? А этот рост — наше великое завоевание, в нем многое концентрируется, и из него многое проистекает. Он — одновременно и причина и следствие таких тенденций, как сложное, неоднозначное сочетание коллективизма — и острого интереса к собственной индивидуальности, тяги к самоутверждению личности. В условиях 30-х годов на стройках и вообще на производстве считалось, и не без оснований, что общность задачи, совместный труд — достаточное условие для формирования цельного, монолитного коллектива. На современной стройке, на заводе, в цехе не менее важны духовная общность членов бригады, совпадение уровня их культуры, единство нравственных ценностей. Конечно же, такой коллектив — куда более сложная общность людей, связанная внутренними и внешними отношениями значительно более высокого порядка. Сегодня, чтобы завоевать авторитет среди молодых строителей (да и не только среди молодых, и не только среди строителей), мало быть энергичным, напористым, неутомимым — теперь в особой цене профессионализм, интеллигентность. Традиционное «надо», «необходимо» нынешний руководитель всякий раз должен обосновать аргументами экономическими, инженерными, нравственными. Гражданственности и энтузиазма современной молодежи не занимать. Но эти наследственные качества все органичнее сплавляются с высокой и компетентной требовательностью к планированию, организации, управлению производством, к качеству быта, досуга. Вот почему Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об улучшении планирования и усилении воздействия хозяйственного механизма на повышение эффективности производства и качества работы», принятое исходя из решений XXV съезда партии, отвечает не только объективным условиям — требованиям экономики на нынешнем этапе, этапе развитого социализма, но и субъективным — уровню профессиональной, культурной и нравственной зрелости трудящихся. Опираясь именно на эту прочную основу, партия и правительство решили «осуществить систему мер по дальнейшему совершенствованию планового руководства экономикой, развитию демократических начал в управлении производством и повышению творческой инициативы трудовых коллективов». И мы, партийные работники, воспринимаем два важнейших документа партии — Постановление по идеологической работе и Постановление по проблемам экономики — как две части целого; ибо созидание Человека и созидание Человеком — сплетены в неразрывное двуединство. Вот почему любой хозяйственный руководитель обязан быть идеологическим работником, воспитателем в высшем смысле этого слова.

Руководители нашей стройки — прорабы, начальники управлений и трестов нередко убеждались, что многие проблемы в Набережных Челнах приходится решать, не опираясь на прошлый опыт, а — вопреки ему. Когда прораб говорит молодежной бригаде: больно уж вы привередливы и многого требуете, вот в Братске условия были куда хуже, а молодежь не сетовала, — он получает от ребят резонный ответ: так то был Братск, теперь время другое. Молодежь ныне многое оценивает в жизни, ведя отсчет не от прошлого, а от потенциала, от реальных возможностей, не по системе «было — стало», а по принципу «есть — должно и может быть». Современного рабочего, техника, инженера все больше интересует моральная, социальная, политическая сторона каждого дела. Забота только о заработке, только о круге собственных служебных обязанностей, а в остальном — хоть трава не расти, — это уходящая, хотя далеко еще не изжитая, социальная психология. Бригадир Потапов, докапывающийся со своими парнями до самых корней «произ-

водственной лжи», стал открытием в общем-то для кино и театра. А в реальной практике — он не сенсация. Потаповых много, притом они проявляют себя не только в сугубо производственных отношениях: научно-техническая революция, динамичный социальный процесс буквально революционизируют нравственность рабочего, советского человека вообще, делая его личностью, которая компетентно и требовательно вмешивается во все — будь то планирование производства или кинопрокатная политика, назначение руководителя треста, охрана памятников истории или решение глобальных экологических проблем. При этом речь идет не о простом и однолинейном восхождении: преобразования в духовном мире, нравственные изменения — процесс сложный и противоречивый. Можно отметить, например, некий кризис института семьи в молодежной среде, коллизии, связанные с «уживанием» коллективизма и индивидуализма, несколько гипертрофированную жажду самоутверждения у иных молодых людей.

Такая противоречивость в процессе становления новой генерации общества особенно нуждается в мудром и смелом взгляде художника, художника кино в том числе.

Вот почему, говоря о месте искусства в таких «свершениях века», как строительство КамАЗа и нового города Набережные Челны, понимаемых не только как технический и экономический, но — как социальный и духовный феномен, я имею в виду не «узкокамазовскую» тематику, и даже не одни лишь «производственные» опусы, пусть самые выдающиеся, — а литературу, театр, кинематограф в ц е л о м, как всеобъемлющую сферу высокого творчества. Разве не смешно исходить из того, что на камазовцев влияет прежде всего кино про КамАЗ, на строителей БАМа — фильмы о БАМе, а на хлопкоробов Узбекистана — картины, в которых они видят самих себя! Конечно же, смешно и наивно. Ибо каждый из нас, наши душа, ум и сердце испытывают благотворное влияние всей советской и мировой художественной культуры, классической и современной. Всего корпуса фильмов, которые выходят на экран.

У нас часто можно слышать: «Человек строит КамАЗ — КамАЗ строит человека». Как понимают эту крылатую фразу парни и девушки? Вспоминаю один диспут. Наши молодые рабочие высказывали свою точку зрения на жизнь, определяли свое место в строю, и сквозь все споры о долге и славе, о цели бытия, о добре и зле явственно проступал духовный облик нашего молодого современника, человека высокоразвитого, эрудированного, идейно убежденного, достойного преемника старших поколений.

Цель жизни — нести людям добро, делать мир светлее и человечнее. А это не так просто. Порой приходится переступить через привычку, сломить свой эгоизм. К такому выводу пришло большинство участников того памятного диспута. КамАЗ стал для молодых как бы полигоном, где проверяется, кто есть кто. Часто мы слышим: «Работать на совесть», «Сделано на совесть». Нет выше оценки людскому труду. Но можно ли разделять совесть на рабочую и еще какую-то другую, бытовую, что ли, житейскую? Нет! — наотрез заявили ребята. Совесть у человека одна — и для работы, и для личной, и для общественной жизни.

На том диспуте, о чем бы ни заходила речь, ораторы приводили примеры из книг, часто ссылались на фильмы и их героев. Из-за кинолент как раз то и дело вспыхивали ожесточенные споры, иные ребята демонстрировали завидную киноэрудицию и понимание природы искусства, его ценности для человека, чем бы он ни занимался.

Диспут этот, со всеми его ошибками и переборами, очень рельефно показал, какой это бесценный «стройматериал» для строительства человеческой души — живая и горячая плоть художественной культуры! Сколь бесценна она, все ее виды — литература, театр, а раньше всего — кино, для воспитания гармонической личности, человека коммунистического общества! Человека, душу которого мы строим сегодня...

Набережные Челны — Москва

И. Вишневская

На встрече с Тургеневым

Из размышлений о судьбе классики в кино [1]

Тургеневский экран обогатился в последние годы новыми названиями: «Рудин» [2], «Ася» [3], «Бирюк» [4]. Вполне достаточно, чтобы «остановить мгновение», вычленить его из неостановимого творческого процесса и поразмышлять — есть ли что-нибудь принципиально новое в этих фильмах на путях постижения творчества Тургенева, стали ли они художественными открытиями в кинематографической «тургениане»?

Но сначала подведем некоторые итоги.

Кинематограф прежде всего радостно брал у Тургенева поразительные фабульные концепции его произведений. Так, писатель уже подарил кинематографу великий сюжет «Дворянского гнезда», невероятные события «Накануне», романтические перипетии «Первой любви», лирико-бурное, неспокойное течение «Вешних вод», суровую и горькую думу о судьбе народной в «Бирюке». Сюжеты, которые трогают ум и сердце, заставляют, затаив дыхание, следить за тем, что же будет дальше, хотя что будет дальше, известно нам еще со школьной парты. Но такова уж сила искусства: знакомое в нем — вечно ново, известное не надоедает, привычные сюжетные ходы открываются словно впервые. Это, наверное, потому, что сюжет в классической литературе объемен, многомерен, стереофоничен. Каждая деталь многофигурной сюжетной композиции будто окружена воздухом, позволяет обойти себя со всех сторон. И вдруг — там, куда ты раньше никогда и не заглядывал, увидится нечто ослепительно новое, нечто поражающе мудрое, нечто поразительно личное, тебя, именно тебя, касающееся.

Кинематограф взял у Тургенева его страстное, беспощадно открытое, не менее страстное, чем у Некрасова, обличительство крепостного права, зверских помещичьих нравов старой России.

Кинематограф взял у Тургенева, конечно же, и высокие характеры русских женщин — прелестных, сильных и слабых, мужественных и кротких, готовых на жертвы и на подвиг. Тургеневский экран давно уже знает эти целомудренно наклоненные головки, отягощенные девичьими косами и недевичьими мыслями, эти большие горящие глаза, эти снежно-белые воротнички институток, эти прямые фигуры курсисток, богатых и бедных дворяночек, уже твердо знающих, как жить и что делать, в то время когда их избранники все еще вяло решают свои вечные, проклятые неразрешимые вопросы о смысле жизни.

Кинематограф взял у Тургенева и его плотную, зримую, густо расцвеченную, аристократически-изысканную «вещность». Мир тургеневских героев «обставлен» вполне конкретными вещами. Люди у него живут в комнатах, где есть рояли и книги, старинные часы и картины, древние комоды и новая щегольская мебель. И оттого, какая именно мебель стоит в комнатах, из каких чашек и бокалов пьют тургеневские персонажи, во что они одеты, в чем-то ощутимо зависят и их характеры, поступки, нравы. Рассказывая о Лаврецком, живущем с молодой женой за границей, Тургенев считает необходимым сообщить, что комнаты молодых были обставлены новой мебелью, что у них была совершенно новая «каретка», что Лаврецкому был сшит новый просторный шлафрок. Казалось бы, зачем, рас-

---

[1] Статья, по замыслу автора, находится в прямой связи с прежней его работой «Инкогнито из Сорочинец» («ИК», 1978, № 11), как бы служит ее продолжением. — *И. В.*

[2] «Рудин» (по одноименному роману И. С. Тургенева). Сценарий К. Воинова, Н. Фигуровского. Постановка К. Воинова. Операторы М. Агранович, В. Захарчук. Художник В. Филиппов. Композитор А. Эшпай. Звукооператор М. Надиева. «Мосфильм», 1976.

[3] «Ася» (по одноименной повести И. С. Тургенева). Сценарий и постановка И. Хейфица. Оператор Г. Маранджян. Художник В. Святозаров. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор И. Вигдорчик. «Ленфильм», 1977.

[4] «Бирюк» (по мотивам одноименного рассказа И. С. Тургенева). Сценарий Р. Балаяна, И. Миколайчука. Постановка Р. Балаяна. Оператор В. Калюта. Художник В. Волынский. Композитор В. Губа. Звукооператор С. Сергиенко. Киностудия имени А. Довженко, 1977.

сказывая о Базарове, столь чуждом земных радостей, надо было Тургеневу так сочно, так по-рубенсовски полнозвучно описать блюдо спелой малины с холодными сливками, ожидающее Аркадия и Евгения в доме стариков Базаровых? Все это нужно было писателю, чтобы яснее определить свою мысль, расширить диапазон характеров и событий. Лаконичная классическая повесть дорожила своим жизненным пространством: каждое слово, каждая деталь брали на себя дополнительные «емкости», рождая предчеховский подтекст, будто бы тень, отброшенную словом.

Новая мебель, каретка, шлафрок в описании заграничного бытия Лаврецкого так тесно и близко стоят в одной фразе, что настораживаешься: а подлинным ли, истинным ли было их семейное счастье? Слишком уж сосредоточен Тургенев на внешней новизне жизни своего героя. Его внутреннее состояние он тут как бы и вовсе не замечает, луч прозрения и ужаса еще не коснулся героя, новизна вещей и быта до поры заслоняет от нас дешевенькую и глупую измену жены героя.

И спелая малина в холоде замороженных сливок нужна Тургеневу именно в момент близкой гибели Базарова. Неотразимый блеск жизни, природы, света, естественного хода бытия должен был еще раз промелькнуть перед глазами Базарова, так и не пожелавшего признать эту живую красоту жизни. Многоцветную, многостильную, плотную тургеневскую «вещность» кинематограф чувствует, передает ее изобильно, изысканно, подчас даже и избыточно.

Ощутил наш экран и тургеневский лиризм, тот самый, который определяется знаменитой благоуханной строкой: «Как хороши, как свежи были розы!» Аромат этих грустных роз слышится во многих тургеневских фильмах — как элегическое настроение, как дымка воспоминаний, как марево предчувствий, как тоска по ушедшему, как печаль по безвозвратному, как слезы по несвершившемуся.

Тургенев одарил кинематограф тонким чувством поэтического, когда все, к чему прикасается художник, вдруг загорается изнутри волшебным светом, трепетным лиризмом совершенной красоты, скрытой иногда в самом уродливом явлении жизни. И тогда увидишь в неподвижной больной Лукерье не живые мощи, но живое сердце, в горбатом Касьяне — богатую его душу, в невзрачном Лемме — гениальные баховские прозрения, на могиле нигилиста Базарова — двух страдающих, но не ропщущих стариков-родителей.

Не стану перечислять тургеневские фильмы, в одном из которых удался образ Инсарова, в другом — характер Лизы Калитиной, в третьем — групповой портрет крестьянских мальчишек, в четвертом — пейзажные съемки, в пятом — атмосфера лирической грусти. Важнее другое: спросить у кинематографа, а не пропустил ли он в Тургеневе что-либо, может быть, как раз самое существенное? Не оставил ли за кадром того Тургенева, которого мало, к сожалению, знает и наша сцена, и наша театральная публика?

На этом пути кино и театр не обогнали друг друга — они стоят рядом, на одном уровне постижения творчества великого мастера.

Но «пропущенное» в Тургеневе сегодня особенно важно. Время ставит еще не поднятые кинематографом аспекты тургеневского творчества на острие споров, по-иному, но не менее остро волнующих и нас. Время просит нового Тургенева. Зритель ищет то, что есть с избытком у этого писателя, в других закромах, нередко куда более бедных.

Какое же это свойство тургеневской прозы все еще остается до конца не разгаданным советским экраном, бережно читающим Тургенева-лирика, Тургенева-психолога, Тургенева — борца с крепостным правом, Тургенева — певца русской природы, создателя пленительных женских характеров?

Качеством этим, доселе не услышанным ни экраном, ни сценой в полной мере, я считаю преимущественную погруженность Тургенева в идеологические проблемы и споры века, его открытый публицистический пафос, его кровоточащую современность.

●

У каждого великого художника минувших эпох есть свои «выходы» в наше время. Тургенев был среди тех, кто стоял у порога но-

вого часа истории, стоял в смутном, но тем более волнующем предчувствии великих перемен. Он не был политическим борцом. Но его идейная чуткость ко всему новому в русской жизни была такова, что Тургенева, по нынешним представлениям, можно было бы назвать политическим писателем. Или уж, во всяком случае, писателем прежде и ярче всего идеологическим, всецело погруженным в идеологический контекст эпохи.

Что значит быть писателем-идеологом в широком смысле этого слова? Вероятно, это значит, в первую очередь, стремиться увидеть общественный тип, личность, натуру, которая наиболее полно выражает ведущие тенденции времени.

Современность в произведениях Тургенева, как правило, не драпировалась в романтические одежды, не воспаряла к философским абстракциям. Она, эта современность, была обнажена перед взорами публики. Тургенева нельзя было не услышать. Он был рядом, он был современником, он раздражал общественное мнение, как раздражают его только те, кто говорит о самом больном, о самом сиюминутном.

«Рудин».
Лежнев — А. Джигарханян,
Рудин — О. Ефремов

«Тургенев раздражал как собеседник, порой больно задевающий самые живые струны тогдашних настроений. К нему относились страстно... У него была ссора, но было и удовлетворение триумфа. Он понимал, и его понимали» [5], — превосходно сказал В. Г. Короленко о впечатлении, которое рождали произведения Тургенева.

Мало о ком столько и так спорила критика, как о Тургеневе. И это понятно. Писатели, пишущие о современности вне всяких аллегорий, отказавшись от иллюзий, от эзопова языка, от исторических штудий, — самые несчастные и

---

[5] См.: «И. А. Гончаров и молодое поколение», «Русское богатство», 1912, № 6, стр. 176.

самые счастливые люди на земле. Защитный плащ иносказания не укрывает их от критики и от публики. Зато благодаря им потомки познают навсегда ушедшее время. Таким счастливым несчастливцем был Тургенев — писатель, угадавший в своей современности не только утро, но и полдень, но и вечер, и рассвет, и закат. Его творчество было во многом адекватно времени, открывало типы, объясняло обществу его самого. «Мы можем сказать смело, что если уже г. Тургенев тронул какой-нибудь вопрос в своей повести, если он изобразил какую-нибудь сторону общественных отношений, — это служит ручательством, что вопрос этот действительно подымается или скоро подымется в сознании образованного общества, что эта новая сторона жизни начинает выдаваться и скоро выкажется резко и ярко перед глазами всех», — так писал о Тургеневе Добролюбов [6].

Однако как раз именно эта остросоциальная и «раздражающая» интонация тургеневского таланта часто скороговоркой, невнятно, цитатно звучит на тургеневском экране. Перед хорошим, взволнованным фильмом «Бирюк», например, идет текст аннибаловой клятвы Тургенева: всегда ненавидеть и всюду клеймить позорное зло России — крепостное право. Но эпиграфы и цитаты — не самое боевое оружие кинематографа.

Социальная сущность тургеневского искусства всегда актуальна, всегда ко времени. Но, быть может, именно сегодня открытая тенденциозность его лирической прозы особенно современна, особенно нужна зрителям, созвучна каким-то, как принято сейчас говорить, сущностным мотивам еще и нашего времени.

Стоит обратить внимание, что кинематографисты не только у нас используют всякую возможность, чтобы дать людям социальный кинематограф, чтобы развернуть на экране живую, напряженную борьбу мнений, мировоззрений, а то и антагонистических лагерей.

Но, по странной случайности, стремление экрана к социальной проблемности почти не коснулось тургеневского творчества. Тургенева охотно экранизируют. Но «приманкой» в нем служит вовсе не активный отклик писателя на общественную борьбу своего времени, а лирический, тонко нюансированный рассказ о несложившейся любви да удивительная тургеневская аура, словно сотканная из волшебных нитей.

Экранные версии тургеневских вещей, как правило, овеяны тревожным лиризмом: «Дать тургеневский спектакль, — писал когда-то А. Кугель, — значит... передать нежность и сентиментальность Тургенева, его какую-то сладкую грусть, тонкую-тонкую насмешку, его доброту, под которой искусно спрятаны себялюбие и эгоизм, его деликатную чувствительность, скрывающую порой равнодушие, его охорашивание, эту маленькую, конечно, очень умную и пародийную рисовку... всю эту барскую, чуть высокомерную мину аристократического индивидуализма» [7]. К сожалению, именно таким и предстает до сих пор сценически-кинематографический Тургенев — барственно равнодушный, страдающий по уходящим дворянским гнездам, вместе со своими героями плетущий элегантные кружева светского разговора.

И каким же старомодным представляется подобный Тургенев новым поколениям зрителей! А ведь на деле это писатель мужественный, постоянно ищущий молодые действенные идеалы, обращенные в будущее. «Все мысли Рудина, — пишет Тургенев, — казались обращенными в будущее. Это придавало им что-то стремительное и молодое».

Могут возразить: как же так — экран не отражает социального Тургенева, когда в начале статьи написано, что Тургенева — борца с крепостным правом кинематограф понимает, слышит, обращается к этой стихии его творчества постоянно, — прекрасный пример тому хотя бы недавно вышедший фильм «Бирюк»? И это справедливо — борьба с крепостничеством, одушевлявшая всех великих граждан русской классической литературы, проявилась у Тургенева особенно резко. Тургеневский рас-

---

[6] Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 3-х томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1925.

[7] А. Кугель (Homo novus). Русские драматурги. М., «Мир», 1934, стр. 80.

сказ «Бурмистр» и письмо Белинского к Гоголю писались одновременно — то был одинаково яростный отпор крепостничеству.

Но политический пафос тургеневского творчества вовсе не сводится к одной лишь борьбе с крепостным правом — стратегическая, глобальная эта задача вмещала в себя, как это бывает в совершенном искусстве, множество задач тактических, проблем-спутников. Еще не раскрыт Тургенев, зовущий к преобразованиям и во многих других областях общественной жизни. Общественный темперамент Тургенева не замкнут его временем, его эпохой. Тревожные заботы писателя о молодом поколении, о том, каким ему быть, удивительно близки сегодняшнему часу истории. Молодежь, молодой человек, его воспитание, его духовный облик — вот что постоянно в центре внимания Тургенева, вот что делает его пронзительно современным. Тургенева отличает интерес именно к молодым, вызревающим характерам — вне этого интереса не понять в полной мере спе-

«Рудин».
Ласунская — Л. Смирнова,
Пандалевский — В. Коренев

цифики тургеневского творчества. Она, эта специфика, куда глубже, чем лежащая на поверхности «кружевная» элегия изящных, утонченно-лирических любовных переживаний.

Действительность у Тургенева не статична, она угадана наперед, прочитана как движение к обновлению. Именно в связи с творчеством Тургенева могла возникнуть знаменитая критическая статья «Когда же придет настоящий день?». В произведениях писателя всегда есть это ощущение грядущего. Связано оно, в первую очередь, с молодыми героями, населяющими тургеневский мир. Эта органическая потребность художника — не упустить из поля зрения молодого человека своего времени, а значит, будущий день России, и придает тургеневскому реализму глубину взгляда, уходящего за горизонт современного ему дня.

Молодой человек — точка отсчета в мире идей, которыми живет тургеневское творчество. Инсаров, Шубин, Берсенев, Елена, Лиза, Ася, Марианна, Нежданов, Соломин, Наталья, Беляев, Андрей Колосов... — сколько лиц, открытых, молодых, честных! Писатель много размышлял о молодом человеке, пленяясь его душевными порывами. «Я решился, — писал он, — взять молодых людей, большею частью хороших и честных...» «Во всяком случае, — продолжал Тургенев, — молодые люди не могут сказать, что за изображение их взялся враг, а не напротив; они должны чувствовать ту симпатию, которая живет во мне...» [8] В этих словах — постоянная озабоченность художника отношениями с молодой Россией, о которой так взволнованно не рассуждал до Тургенева ни один русский литератор.

Наш кинематограф еще должен услышать седобородого Тургенева как представителя юношества своего времени в его устремленности в будущее. А поскольку все его чаяния были связаны с молодыми людьми, исполненными живой, ищущей мысли и любви к России, творчество Тургенева имеет еще одну особенность, удивительно близкую нашим дням. Его всегда занимали действенные, остроконфликтные ситуации, решающие, переломные моменты человеческого бытия. Тургенева влекло к неспокойным натурам, его манили даже отдаленные подступы к революционным проблемам, к наиболее взрывчатым идеям времени. Хрестоматийная элегичность писателя — всего лишь одна краска на палитре его творчества. Чувство нового, чувство общественных перемен придает его произведениям задиристое, тревожное, «раздражающее» настроение, освежающую прелесть близкой очистительной грозы.

Герои Тургенева, как правило, бунтуют.

Низвергает былые кумиры Базаров, устремляется к будущему Рудин, на баррикады идет Инсаров, переменить свою жизнь стремится Лаврецкий, в народ уходят Нежданов, Маркелов, Соломин, Марианна, порывает с прошлым Литвинов, выбирает монастырь не способная жить во лжи Лиза Калитина, не страшится переступить Порог Святая девушка, идущая на битву за человека, по-своему, но резко выступает против крепостников Петр Петрович Каратаев. То же и в пьесах: восстает добрый и послушный Мошкин в драме «Холостяк». До бунта поднимается жалкий Кузовкин в пьесе «Нахлебник». Взрывается тихая жизнь в усадьбе Ислаевых из «Месяца в деревне». Гибнет молодая женщина из драмы «Неосторожность», потому что дерзнула возжелать себе хоть на секунду свободы.

«Новым чувствам всем сердцем отдался, как ребенок душою я стал. И я сжег все, чему поклонялся, поклонился всему, что сжигал», — не эти ли строки, столь поразившие однажды Лаврецкого, можно поставить эпиграфом к судьбам всех симпатичных автору его персонажей?

●

Какое место занимают в «кинотургениане», где многое достигнуто, но многое и упущено, новые фильмы — «Рудин» и «Ася»? Именно эти вещи представляются мне наиболее общественно откровенными, наиболее пронизанными раздумьями автора о судьбах России, наиболее решительно распахнутыми в грядущее.

Я сознательно называю «Рудина» и «Асю» наиболее социально острыми произведениями Тургенева, не забывая при этом ни «Накануне», ни «Дым», ни «Новь». В первом случае патриотические чувства устремлены за пределы России, в другом — торжествует иронист, сатирик Тургенев, в третьем — революционные порывы показаны в их горьких финалах: Тургенев во многом увидел, а во многом и предугадал обреченность народнического движения. В «Рудине» сказаны вещие и глубоко современные слова: «Россия без каждого из нас обойтись может, но никто из нас без нее не может обойтись. Горе тому, кто это думает, двойное горе тому, кто действительно без нее обходится! Космополитизм — чепуха, космополит — нуль, хуже нуля; вне народности ни художества, ни истины, ни жизни — ничего нет». К сожалению, как раз эта фраза, быть может, самая значительная в романе, не произнесена с экрана — она оборвана на середи-

---

[8] «М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке». С.-П., 1912, т. 3, стр. 670.

не, будто создатели фильма бог весть куда торопились. Между тем в этой фразе — сердце романа, его благороднейшая идея, его пафос.

Итак, фильм «Рудин». Какая мысль одушевляет постановщиков фильма, создавших очередную экранизацию тургеневского романа? Ставя этот отнюдь не риторический вопрос, я имею в виду напомнить, что классика всегда рождает множество новых и порой самых неожиданных идей у своих интерпретаторов. Среди многих возможных идей, связанных с новой экранизацией «Рудина», мне представляется наиболее «тургеневской», наиболее современной версия о Рудине не как о «лишнем человеке», но как о человеке, выполняющем свой гражданский долг. Бывают, эпохи, когда смелое, честное слово — тоже великое дело. Об этом, как известно, писал Ленин.

В одной из своих работ Горький назвал Рудина «политическим человеком», и этим многое сказано. Для Горького, особенно ценившего романтический подвиг, бездеятельный вроде бы Рудин внезапно оказался человеком политическим. Горький, как видно, понимал рудинскую деятельность не прямолинейно, но расширительно — как «теоретическую» подготовку к реальной практической работе.

Рудин приезжает в усадьбу Ласунской и начинает первые свои речи о революционных кружках, о студенческих сходках, о славной университетской юности. Александра Павловна Липина приносит лекарства умирающей старухе и вручает ее старику сверток с чаем и сахаром. Рудин — всего лишь ораторствует. Но на весах идейной борьбы речи Рудина весят куда больше, чем сентиментальная благотворительность помещицы Липиной!

Стоит заново всмотреться и в само понятие «лишних людей», понятие столь окаменевшее, столь слежавшееся, что в нем почти не просматривается первоначальный его смысл, его контекст, связанный с мировоззренческой и общественной позицией борцов против крепостничества и застоя, действительно казавшихся крепостникам «лишними».

Авторы фильма читают «Рудина» глазами Н. Г. Чернышевского, не отделяя тургеневского героя от героя статьи великого критика. Доказательством тому — заключительный монолог Рудина. Он взят из знаменитой статьи Чернышевского «Русский человек на rendez-vous» — статьи этапной для развития русской общественной мысли и русской литературы, — но отношения к тургеневскому тексту не имеет. К тому же монолог этот изрядно подрывает режиссерскую концепцию образа Рудина. Тургеневский герой произносит слова, в которых звучит определенная программа, ясная гражданская цель, глубокое осознание своей нравственной миссии. Это речь идеолога, лидера, уверенного в своей исторической правоте, но не «несчастного человека, обреченного на бездеятельность», как уничтожающе сказано о Рудине в аннотации на фильм.

Рудин ничего не делает? Да так ли это? Авторы фильма настаивают именно на такой характеристике центрального персонажа. Вот что написано в той же аннотации: «...Рудин вобрал в себя лучшие черты интеллигента сороковых годов, и только волей исторических обстоятельств он обречен на б е з д е я т е л ь н о с т ь (подчеркнуто нами. — *И. В.*), которая сделала его человеком несчастным».

Но Рудин как раз далеко не бездеятелен в романе, если даже понимать под делом нечто сугубо конкретное. Как известно, Рудин перепробовал десятки возможных в России дел и лишь затем исчез из пределов страны. Мы еще раз встретимся с ним в финале, когда «в знойный полдень 26 июня 1848 года» в Париже он станет защищать баррикады Французской революции. Именно здесь обнаруживается истинный масштаб натуры Рудина как натуры потенциально действенной, но не нашедшей точки приложения сил в условиях полицейской, крепостнической России. Смерть Рудина на баррикаде закономерно воспринимается как героическое завершение его негероической судьбы. И почему Инсаров, уехавший биться за свободу Болгарии, — герой, а Рудин, погибший за Французскую революцию, — человек бездеятельный? «Доброе слово — тоже дело», — читаем в «Рудине». Вот на эту-то фразу, думаем, и стоило бы обратить сегодня самое пристальное внимание. Если для революцион-

ных демократов, звавших Россию к немедленным преобразованиям, к топору, Рудин и ему подобные не были героями, то из этого не следует, что благородные чувства этих людей, их святая нравственная проповедь, молодая горячность души должны и сегодня трактоваться как прекраснодушная бездеятельность, едва ли не принесшая вред общественному развитию России. К сожалению, ни одного из этих тургеневских мотивов не услышали авторы фильма «Рудин», как и исполнитель главной роли Олег Ефремов.

Здесь стоит обратить внимание на бытующий принцип распределения ролей в ряде фильмов. Главная роль отдается, как правило, «главному» артисту, иными словами, артисту популярному, со сложившейся репутацией «звезды». Такой принцип далеко не всегда себя оправдывает, не всегда дает нужные эстетические результаты.

Стоит ли доказывать, что Олег Ефремов — популярнейший актер сегодняшнего дня, что каждое его появление на сцене или экране ожидается с интересом. Все это так. Но именно пронзительная современность актерского дарования Ефремова, его неразрывная связь с конкретным днем нашего бытия — пусть не покажется это парадоксальным — помешали ему создать сложный тургеневский образ. Современная манера игры этого художника оказалась не универсальной. Его талант не закован в строгие формы чеканного мастерства.

Ефремов и актеры его типа живут сценической исповедью. Что бы они ни играли, они, в общем-то, постоянно говорят о себе в мире, о своем внутреннем мире, о своей боли и о своей любви. Бывают артисты, умеющие соединять исповедь с проповедью, переживание с представлением, — Ефремов не принадлежит к их числу. Перед нами всегда Олег Ефремов, как бы ни звали его сценического или экранного героя, и натура актера так богата, что «ефремовского» во многих случаях вполне хватает и для зрительского воспитания и для зрительского наслаждения. Вспомним, что и в роли Дон Кихота в спектакле МХАТа «Дульсинея Тобосская» Ефремов оставался Ефремовым, и его актерская техника не отличалась от той, которую он использовал, к примеру, в роли шофера такси в фильме «Три тополя» на Плющихе». Больше того, огромный диапазон чувств, страстей и мыслей Дон Кихота взволновал актера куда меньше, нежели незатейливая судьба современного шофера. Но пьеса А. Володина, по крайней мере, давала повод играть костюмную роль как современную. Не то в «Рудине». Парик и платье здесь не условные аксессуары, а черты образа. Ефремов в роли Рудина не чувствует себя свободным ни в этом платье, ни в этом парике, ни даже в этом тексте — он существует вне Тургенева, в своем обычном ефремовском измерении. Но на этот раз оно оказалось очень уж недостаточным для того, чтобы донести всю проблематику этого важнейшего для русской литературы героя.

Актер не проникает в своего героя, не чувствует, что именно Рудин, говоря о будущем России, делает дело, а окружающие, умиленно раздавая крестьянам лекарства, заняты всего лишь показной благотворительностью, на нет сводящей дело освобождения России. Ефремов — Рудин в фильме даже как бы тушуется перед остальными персонажами, ощущая собственную ущербность. Могут сказать, что именно так у Тургенева, отдающего наиболее прочувствованные слова о труде помещику Лежневу. Но сегодняшние художники должны глубже и пристальнее читать Тургенева — ведь только тогда они услышат недосказанное или бегло сказанное им под занавес. Не ясно ли, что коротенький абзац о гибели Рудина на баррикадах сто́ит деловитости помещика Лежнева, улучшающего быт крестьян, чтобы отодвинуть, оттянуть глобальные перемены в тогдашней России, сведя их к маленьким уступкам истомленному народу. О. Ефремову и К. Воинову стоило бы все время помнить о финале рудинской судьбы, о героическом заключительном аккорде этой как бы несложившейся жизни, о том, что Рудин так никогда и не воспользуется тихим кровом Лежнева, ибо впереди у него — огромная яркая цель, постоянно угадывающаяся в кажущейся бесцельности его каждодневного существования.

«Ася».
Ася — Е. Коренева,
Гагин — И. Костолевский

Рудин не воспользуется кровом Лежнева еще и потому, что для него вообще нет крова, он — вечный скиталец, потому что выбирает в жизни не ее покой, но ее странствия, не ее тишину, но ее бури, как будто «в бурях есть покой». (Видимо, именно эта рудинская черта — исконная черта романтического героя, входящего в противоречие с действительностью, — и заинтересовала Горького.)

Современность классики! Сколько копий сломано в дискуссиях на эту тему, но, быть может, простейшая истина заключена тут в сочувствии нынешних поколений всем тем, кто так или иначе помогает их духовному формированию. На баррикадах бунтарского разума и свободолюбивой мысли сегодня с нами все провозвестники, все глашатаи, все романтики, даже если они и не были практиками политической борьбы. На баррикадах современного гуманизма и романтическая утопия, и духовная, нравственная работа каждого, кто растил в себе гражданина. И не с нами ли Рудин, взошедший на баррикады Французской революции, эхо которой громогласно отозвалось в грядущих русских революциях?

Я думаю, чтобы точнее и полнее выявить пафос тургеневского романа, надо было сыграть не «лишнего человека» Рудина в хрестоматийном понимании этой терминологии, но высокую и чистую л и ч н о с т ь Рудина, которому нет и не могло быть места в России Лежневых и Ласунских. Рудин, как и Чацкий, не был услышан в свое время. Так не есть ли благороднейшая задача нашего времени — внимательнее присмотреться к их трагическим судьбам, опередившим свою эпоху в прозрении будущего?

Тургенев не замыкал свой замысел одним лишь центральным персонажем романа, повести, пьесы. Чтобы убедительнее раскрыть самую суть, тип эпохи, он раздавал ее черты персонажам вокруг, показывая возможные вариан-

ты исторических судеб, возможные линии развития характеров русской интеллигенции.

Приметы рудинского характера розданы Тургеневым многим персонажам романа, как бы отражены в целой системе зеркал.

Лежнев и Рудин некогда вылетели из одного университетского гнезда, обо всем одинаково думали, видели все в одинаковом свете. Как правило, Лежнева играют героем положительным, как бы антиподом Рудина,— деловым человеком, прекрасно знающим Россию. Не случайно, думается мне, эта роль в фильме отдана А. Джигарханяну. Уже сам этот выбор говорит о понимании фигуры Лежнева как фигуры интеллектуальной, мыслящей. Джигарханян так и играет своего Лежнева — человеком, много думающим о смысле жизни, но не отвлеченно, как Рудин, а действенно, практически. К нему тянутся люди, он крепче стоит на ногах, чем его давний приятель, он поистине русский, за ним — будущее. Печальное заблуждение! Лежнев антипатичен Тургеневу, как антипатичны ему все эти добрые и справедливые помещики, пекущиеся о благе своих крестьян (вспомним хотя бы Аркадия Кирсанова, такого милого и деликатного, а на деле крепкого дельца, улучшающего поместье отца). Не Рудин, по-прежнему кочующий в поисках истины, а Лежнев, практик и циник, предал идеалы юности, забыл их общие университетские мечты. «У мысли есть свои инвалиды»,— говорит Лежнев Рудину, имея в виду, что именно Рудин — инвалид мысли. Беда Рудина, замечает Лежнев, в том, что он не знает Россию, не понимает ее нужд. Но Тургенева, как и всякого большого и сложного художника, нельзя читать впрямую, нельзя читать только текст его произведений — в них надо видеть еще и подтекст. Тогда и выйдет, что инвалид мысли — как раз сам Лежнев, что не знал Россию именно он, думающий успокоить ее реформистскими преобразованиями. Рудин же не «инвалид мысли», да и Россию он знал лучше Лежнева. Он ведь понял, что место передовых людей России там, где сражаются за свободу.

Исходя из всего этого, совершенно по-другому могла быть поставлена и сыграна одна из заключительных сцен фильма — встреча Рудина и Лежнева на постоялом дворе. Там Рудин унижен, сгорблен, растерян. Лежнев торжествует. А можно — наоборот: душевно сгорблен Лежнев, романтически торжествует бездомный, нищий Рудин. Лежнев поедет отсюда в свое имение к глупенькой барыньке жене, Рудин поедет туда, где закипают революционные битвы. Именно в этом видится мне современность прочтения Тургенева.

Думаю, что в фильме могли бы быть переакцентированы и отношения Рудина с Натальей Ласунской. До сих пор существует хрестоматийная версия о том, что Наталья сильнее Рудина, что она прекрасна, а он — несостоятелен, почти жалок в их дуэте, столь традиционном для Тургенева. Но так ли уж хрестоматийно просто обстоит дело? Подумаем о дальнейшей судьбе этой тургеневской девушки. Лиза Калитина ушла в монастырь, Елена уехала за Инсаровым, Святая переступила Порог... Наталья Ласунская вышла замуж за любящего ее Волынцева и вполне счастлива. Наталья — не Лиза Калитина или Елена Стахова. Это несколько другой тип женщины — женщины, волнуемой романтическими страстями, но быстро изживающей их. В порыве чувств она бросилась к Рудину, хотела пойти за ним на край света, но, не получив ответа, устремилась к другому берегу — к спокойному замужеству, а вовсе не к решительной перемене собственной судьбы. Она — сдалась. Разочарование Натальи в Рудине не более, чем его разочарование в ней. Все дело в том, что не в любви обнаруживается натура Рудина. Это человек «безлюбовный», его характер раскрывается не в любовной, а в общественной сфере. Его нерешительность при свидании с девушкой вызвана не столько слабостью воли, сколько «нетипичностью» для него этой ситуации. Он не любовник, он проповедник. И это необходимо было почувствовать создателям фильма, молодой актрисе С. Переладовой, которая играет Наталью клишированно, по штампам «тургеневской» женщины, стоящей как бы над Рудиным, в то время, как этот женский характер во многом близок самой хозяйке — богатой помещице Ла-

«Ася».
Н. Н. — В. Езепов,
Ася — Е. Коренева,
фрау Зельме — Х. Ригер,
Гагин — И. Костолевский

сунской, которую с присущим ей отточенным профессионализмом сыграла Л. Смирнова. Образ Натальи мог бы выглядеть в этом фильме гораздо сложнее, драматичнее, если бы К. Воинов и актриса не воспользовались примелькавшимся понятием «тургеневская женщина», а вгляделись бы в это понятие по-новому, диалектически, современно и трезво.

В фильме «Рудин» есть ряд неточностей — мелких и более значительных, но при прочтении классики все важно, все существенно, ибо случайность тут должна быть исключена.

Начальные кадры. Общая панорама: шпиль церкви, деревья, из церкви расходится народ.

Церковь, ее вид открывают действие тургеневского «Рудина» на экране. У Тургенева в романе никакой церкви нет. Церковь есть в «Дворянском гнезде», часовенка есть в «Накануне», а вот в «Рудине» — нет. Для писателя это принципиально — он использовал лишь тот пейзаж, лишь те названия, лишь ту географию, которая была не только сюжетно, но и нравственно необходима повествованию. Церковь и Рудин — несовместимы. Университетский человек Рудин на фоне божьего храма — неуместен. И напротив, без изображения храма, молитвы, заутрени и всенощной невозможна судьба Лизы Калитиной. В заброшенную часовенку заходит Елена из «Накануне», словно прощаясь с прошлым. Именно накануне решительных перемен в своей жизни оказывается она перед лицом бога. В «Дворянском гнезде» церковь — последнее пристанище Лизы Калитиной, в «Накануне» часовня — веха на новом пути Елены Стаховой. Для Рудина вовсе нет такого понятия — церковь, его жизнь в другом. Так зачем же создателям фильма было начинать экранизацию «Рудина» с демонстрации деревенского храма, который на деле никак не связан ни с чьей судьбой?

В другом тургеневском фильме — «Ася» — сказочной красоты русский храм возникает в видениях господина Н. Н. У Тургенева говорится, что, случайно услышав запах конопли, которая росла на грядке, господин Н. Н., будучи в Германии, вдруг внезапно и сильно затосковал о России. В фильме «Ася» этот кадр выглядит следующим образом: Н. Н. лежит на траве. Голос за кадром: «Запах степной травы напомнил мне родину. Возбудил в душе страстную тоску по ней. Мне захотелось дышать русским воздухом, ходить по русской земле». И вдруг в отдалении возникает церковь. Это как бы символ России, самое главное, что оживает в сознании человека, когда он вспоминает о родине. Но, как и в романе «Рудин», в повести «Ася» Тургенев не упоминает о церкви. Стоит вспомнить, что Тургенев — строжайший документалист, почти все его романы, повести и пьесы начинаются обозначением времени, места и обстоятельств описываемых событий.

«Весной 1868 года, часу в первом дня, в Петербурге...» («Новь»).

«Было тихое, летнее утро» («Рудин»).

«Весенний, светлый день клонился к вечеру...» («Дворянское гнездо»).

«Сельцо Овечьи Воды. 20 марта 18... года» («Дневник лишнего человека»).

«10-го августа 1862 года, в четыре часа пополудни...» («Дым»).

●

Многое удалось в фильме «Ася», поставленном Иосифом Хейфицем, одним из наиболее заслуженных наших кинематографистов. Удалась сама атмосфера вещи, документальная доподлинность маленького немецкого городка, где оказались трое русских людей. Каждое мельком брошенное Тургеневым слово, образ, намек, деталь, метафора как бы материализовались в изобразительном строе картины. Хейфиц знаменит своим умением вчитываться в классику, чувствовать и воссоздавать сам ритм прозы, ее тонкую нюансировку.

Фильм снимался в ГДР, и массовка была снята на немецкой земле, с немецкими актерами. И от этого так правдоподобно в фильме непринужденное веселье многолюдного трактира, пробегающая по узким улочкам детвора, сам характер общения русских с немецкими «фрау» — хозяйкой домика, где живут Гагины, фрау Луизой — наперсницей Аси; сцены на корабле, где в шумной толпе пассажиров, словно отрешенно от них, движется одинокий Н. Н. Словом, в фильме полнозвучно передан аромат романтически бюргерской сказочной родины Лорелеи, воспринятый русским человеком, страстно, мучительно затосковавшим по родине среди чисто выметенных, уютных улочек почти игрушечного немецкого городка.

В центре фильма — характер тургеневской Аси, сыгранной актрисой Е. Кореневой. Характер этот — один из наиболее емких, сложных у Тургенева. Быть может, ни в одном произведении автор не высказывался так решительно по поводу сломленных русских судеб, как в маленькой повести «Ася», и слом этот целиком проходит через судьбу обаятельной героини ее. Драматизм этой судьбы взращен именно русской общественной почвой, противоестественными социальными отношениями и прочно укоренившимися сословными предрассудками.

Ася, дочь помещика и горничной, долгое время воспитывавшаяся в деревне, а затем взятая в господский дом, так и осталась с израненной душой, с изломанным детством, с больным самолюбием и тяжким непониманием собственного положения в мире, где нет равенства. Все это очень тонко чувствует талантливая актриса, самозабвенно передавая воздушный поэтический мир тургеневской девушки, в котором неожиданно слышны самой ей непонятные, тревожные, резкие, диссонирующие ноты. В душу героини Кореневой то и дело как бы вползает мрак, что-то тяжкое сдавливает сердце Аси. Она постоянно вспоминает никогда не забываемое — униженное детство.

Этой неординарной, яркой натуре свойственны романтические порывы. Тургенев наделяет свою Асю душевным смятением, *тоской по поступку*: она хочет испробовать свои силы, совершить подвиг. Так не мыслила ни Лиза Калитина, ни даже Елена, поначалу увлеченная Инсаровым, а затем уже проникшаяся его идеями. Ася — и именно так ее играет Коренева — сама по себе готова к самопожертвованию, к подвигу, и истоки этих порывов актриса, вслед за

Тургеневым, видит в происхождении Аси, в ее кровной связи с русской деревней, с крепостным крестьянством. Ее дикость, угловатость, странность, таинственность, невоспитанность не столько свойства характера, сколько плоды изломанного воспитания, след оборванных связей с привычной деревней, неналаженных связей с новой для нее дворянской средой. Дикий зверек, прирученный любовью! Но и любовь оказалась иллюзией. И тогда кончается, как-то рассасывается, неизвестно куда утекает, исчезает и жизнь Аси, и сама Ася.

Избранник Аси никогда больше не увидит ее, ничего не услышит о ней. Тургенев словно хочет сказать, что Ася если и не умерла, то растворилась в небытии, исчезла, не понятая, не воплотившаяся ни в том мире, где родилась, ни в том, где оказалась, ни в том, куда стремилась — в мире любви. Актриса рассказала историю не просто драматическую, но трагическую, и поэтому судьба ее героини как бы вписалась в совершенно далекий от этой повести цикл тургеневских «Записок охотника».

Интересен в фильме и образ художника Гагина, сыгранный И. Костолевским. Молодой актер очень точно передает барственно-художническую мягкость своего героя, его обаяние, его равнодушное одушевление, его губительную для искусства бескрылость, его потуги к творчеству, не окупленному страданием.

Играя Гагина, И. Костолевский многое объяснил нам и в главном герое фильма — господине Н. Н. Характеры эти в чем-то схожи, только если один еще переживает муки творчества, то другой уже осознает всю бесцельность занятия каким-либо делом, которому не отдал всех своих нравственных сил.

То, что исполнитель роли Гагина помогает яснее разглядеть характер господина Н. Н., оказалось чрезвычайно кстати. Потому что артист В. Езепов, играющий господина Н. Н., трактует своего героя как законченный тип мещанина — самовлюбленного и самодовольного, привычно оберегающего себя от живого движения жизни, от всего того, что может поколебать его «status quo». Это человек разочарованный, постаревший уже в молодости, уже не верящий в возрождающую силу любви, не умеющий ни брать ее, ни дарить. К тому же он лишен всякого обаяния, и странно, что в такого сухаря и педанта влюбилась Ася — живая, импульсивная, сама естественность.

На мой взгляд, актер, дабы не отступить от учебника, играет не Н. Н., а представление Чернышевского о господине Н. Н., высказанное им в знаменитой статье «Русский человек на rendez-vous». Но играет огрубленно, однобоко. Чернышевский блистательно осмеял там русского Ромео, бесславно бежавшего с любовного свидания; так убежит он и со свидания с Революцией, коль скоро оно ему выпадет. Именно эта тема, эта мысль волновала автора статьи. Но между Н. Н. Тургенева и Чернышевского имеется определенный водораздел. Для великого критика тургеневский герой был важен прежде всего как повод, чтобы раскрыть несостоятельность, ватную неопределенность того типа, который он видел в дворянской интеллигенции.

Н. Н. — герой тургеневской повести полон сил и жизни, он умнее и душевно богаче Гагина. Он уже знает, что искусство должно окупиться страданием, что для интеллигента, лишенного «бойцовской» закалки, подвиг невозможен. Но пока он еще не знает, что такое обывательская тина. Тургенев застает Н. Н. на заре, и пусть его настоящий день никогда не придет — заря занималась прекрасная, счастливая...

В фильме характер Н. Н. негативен изначально. Актер выступает как прокурор своего героя, и посему набатно звучит обвинительная нота, а любовь Аси и Н. Н. — вся ее история, щемящая, грустная, горькая — во многом лишилась из-за этого своего пленительного очарования.

●

...Тургеневский экран конца семидесятых имеет свои завоевания, свои прорывы к истинному Тургеневу. Но взаимоотношения Тургенева и современного экрана все еще не сложились. Пройдена лишь часть дороги к этому самобытному и сложнейшему русскому писателю, окрасившему лиризм в пламенные тона идеологических поединков, все еще исполненных для нас глубокого смысла и значения.

«Звезда надежды»
«Земля Губкина»

Э. Паязатян

Современность истории

«ЗВЕЗДА НАДЕЖДЫ» (по мотивам романа Серо Ханзадяна «Мхитар Спарапет»)
Сценарий К. Исаева. Постановка Э. Кеосаяна. Оператор М. Ардабьевский. Художники С. Андраникян, А. Пластинкин. Композитор Э. Оганисян. Звукооператор Э. Ванунц. «Мосфильм» — «Арменфильм», 1978.

Армянский советский кинематограф множество раз обращался к страницам своей истории — далекой и близкой. С древнейших времен и до наших дней в истории Армении накопилось множество фактов — значительных, трагических, эффектных, одним словом, существенных для нации. Однако для армянских кинематографистов обращение к истории всегда было продиктовано единственной насущной необходимостью — потребностью времени. Ведь обращение к преданию, к прошлому всегда диктуется нуждами современности. Так, в годы Великой Отечественной войны А. Бек-Назаров снимает фильм «Давид-Бек», посвященный героической борьбе армянского народа против жестокого и коварного завоевателя — Османской империи. Пафос фильма заключался в показе единства и сплоченности широких народных масс, поднявшихся на смертный бой за освобождение родной земли. Надо ли говорить о том, что гражданская страстность исторического фильма была настояна не только на воспоминаниях о героическом прошлом армянского народа — в ней отразился опыт испытаний нашего века, опыт Отечественной войны советского народа. В свою очередь сама картина служила зарядом мужества и уверенности в победе над фашизмом.

Фильм на историческом материале — это объективное и достоверное воссоздание событий прошлого. Но это еще и прочтение этих событий автором-современником. Такое прочтение — трактовка событий. На этом оселке и проверяется современность истории.

В тридцатые годы армянские кинематографисты создали «Зангезур» и «Горный марш», в пятидесятые-шестидесятые на экраны вышли фильмы «Лично известен», «Чрезвычайное поручение», «Братья Сарояны», в семидесятые — «Рождение», «Наапет», «Председатель ревкома». Разные по сюжету, по уровню художественного постижения темы, наконец, по индивидуальному стилю, эти картины объединяются общей тенденцией — стремлением авторов в каждом отдельном случае найти убедительные и живые связи между историей и современностью, увидеть в рассказе о былом зерна сегодняшних проблем.

Верность этой плодотворной традиции со всей определенностью выразилась и в фильме «Звезда надежды», снятом по мотивам романа С. Ханзадяна «Мхитар Спарапет» режиссером Э. Кеосаяном.

●

Фильм «Звезда надежды» посвящен освободительной борьбе армянского народа против иноземных захватчиков — турок-османов. Борьбе, во главе которой стояли Давид-Бек и Мхитар Спарапет — мужественные воины и прозорливые государственные деятели, предпринимавшие практические шаги к созданию благодатной почвы для присоединения Восточной Армении к России еще в первой четверти восемнадцатого века, то есть за сто лет до этого знаменательного события. В отражении этой героической борьбы всего народа, в показе первых попыток установления дружественных отношений с великим северным соседом — Россией — авторы видели свою главную задачу.

К художественному воплощению темы, священной для народа, никогда не пытавшегося завоевать ни пяди чужой земли, но неоднократно вынужденного с оружием в руках отстаивать свою, создатели фильма подходят путем, отличным от выше названных исторических и историко-революционных фильмов, также сюжетно связанных с решающими для судеб армянского народа событиями.

В «Звезде надежды» история предстает не в полемическом столкновении политических взглядов героев, как, скажем, в «Братьях Сароянах», не в форме открытой публицистичности, как в «Рождении». Здесь нет и философской обобщенности «Наапета», тяготеющего к притче. К. Исаев и Э. Кеосаян исповедуют иное отношение к историческому материалу — следовательно, избирают иные средства для его художественной реализации. Принцип их подхода к отображению истории последователен на всем протяжении фильма, чего, к сожалению, нельзя сказать о средствах выразительности. Но об этом речь пойдет ниже — теперь же попытаемся определить, в чем же заключается своеобразие исторического аспекта в фильме «Звезда надежды».

Фильм вслед за романом «Мхитар Спарапет» не стремится к скрупулезному восстановлению реалий времени, то есть к документальной достоверности отражения и изображения. Фильм создает обобщенный романтический образ эпохи. Интерьеры, костюмы, прически, реквизит — весь вещный мир фильма далек от бытового правдоподобия, он условен и романтически приподнят. Авторов нисколько не смущают котурны, на которые поставлены главные герои, — они идут на это сознательно, ибо исторический сюжет они прочитывают, как легенду, творя ее на наших глазах. Достоверность возникает на другом уровне — духовном и эмоциональном. Воплотить дух народа — вот главная цель сценариста и режиссера, и фильм ее достигает. В самом деле, пусть быт наших предков был скромнее, пусть жилища выглядели иначе, чем мы видим их на экране. Возможно, знаток этнографии предъявил бы фильму свой счет, но он был бы оспорен по счету искусства. Выбор именно этих интерьеров, этой натуры был нужен, чтобы подчеркнуть значимость и величие событий, происходящих в этих стенах, вокруг этих монастырей, чтобы сгустить атмосферу тревоги, передать накал страстей.

Условность антуража, стремление к точному показу эмоциональных состояний — вот ключ к воплощению истории, взятый авторами «Звезды надежды». Думается, эта независимость от буквы, свободное отношение к историческому материалу органично связаны с романтической концепцией фильма, продиктовано ею.

Авторы фильма «Звезда надежды», обращаясь к роману С. Ханзадяна «Мхитар Спарапет», не ставили перед собой задачу перенести его на экран во всем объеме разветвленного сюжета. «По мотивам романа» — так формулируют они зависимость своей ленты от первоисточника, тем самым определяя также и те законы, с которыми должно подходить к оценке экранизации. И все же провести несколько аналогий между романом и фильмом необходимо: не для того, чтобы констатировать факт наличия или отсутствия в последнем каких-либо эпизодов и сюжетных коллизий «Мхитара Спарапета», а с целью более наглядного определения авторского подхода к теме и тех идейно-художественных проблем, которые ставятся в фильме.

«Мхитар Спарапет» — роман многоплановый, в нем множество персонажей, широки и временные рамки исторических событий, описываемых в нем, и их география. К. Исаев и Э. Кеосаян отказались от мысли охватить весь круг проблем, исследуемых в романе, всех действующих лиц. На наш взгляд, они приняли единственно правильное решение: пожертвовав второстепенными персонажами, адаптировав образы второго плана, сосредоточить внимание на нескольких главных героях и на важнейших драматических узлах романа. Это, с одной стороны, личная драма Мхитара, Сатеник и Гоар, с другой — князя Бархудара и Тер-Аветиса, а также рассказ о перипетиях военных действий.

Создавая свою кинематографическую версию романа, К. Исаев и Э. Кеосаян учли также и

некоторые просчеты первоисточника — рыхлость композиции, нечеткость авторских акцентов. Это заставило искать иные композиционные построения, корректировать некоторые эпизоды, а в отдельных случаях и дописывать новые.

В самом принципе отбора материала уже прочитывается замысел. Авторы не ограничиваются воссозданием борьбы армянского народа за свою независимость, как бы ни была благородна эта цель. Они усложняют свою задачу, показывая всенародное движение в преломлении извечной нравственной проблемы: столкновение между личным счастьем и общественным долгом. Именно нравственный конфликт и становится внутренней пружиной всего действия, его магнитом, притягивающим к себе весь материал фильма.

...Раннее утро. В туманной дымке размыты очертания гор и берегов небольшой реки. Мхитар Спарапет («спарапет» означает военачальник, полководец) и воины его отряда, стоя по колено в воде, поят коней. И вдруг сквозь туман медленно, как в кошмарном сне, прорисовывается картина, заставляющая застыть в ужасе даже бывалых воинов: по реке плывут кресты с распятыми на них детьми. Не в силах сдержать слез, отворачивается юный Агрон — старший сын Мхитара. «Смотри,— приказывает ему отец,— смотри, чтобы запомнить на всю жизнь...»

И еще два эпизода.

Инок Мовсес умоляет княгиню Сатеник пасть к ногам ее мужа Мхитара, упросить его вернуться к Давид-Беку: между верховным властителем и спарапетом произошел раскол, в то время когда над страной нависла угроза нового османского вторжения. Смиряя обиду и гордость, княгиня вынуждена признаться Мовсесу, что Мхитар не прислушивается к ее словам, что есть только один человек на свете, который может повлиять на него, — это Гоар, дочь князя Бархудара. Но кто осмелится пойти с этим предложением к вспыльчивой и своенравной княжне? Мовсес молчит... И вот встреча двух женщин — полной достоинства Сатеник, положившей свою гордость на алтарь отечества, и юной красавицы княжны, не скрывающей своей радости при виде униженной соперницы. Гоар и Сатеник не прощают друг друга, не забывают того, что стоит между ними. Они расстаются так же, как встречаются: первая — с плохо скрываемым торжеством, вторая — с плохо скрываемой болью. И все-таки это не бытовая сцена. Державные соперницы, смирив свои человеческие страсти, готовы выполнить свой долг перед родиной — это для них превыше всего.

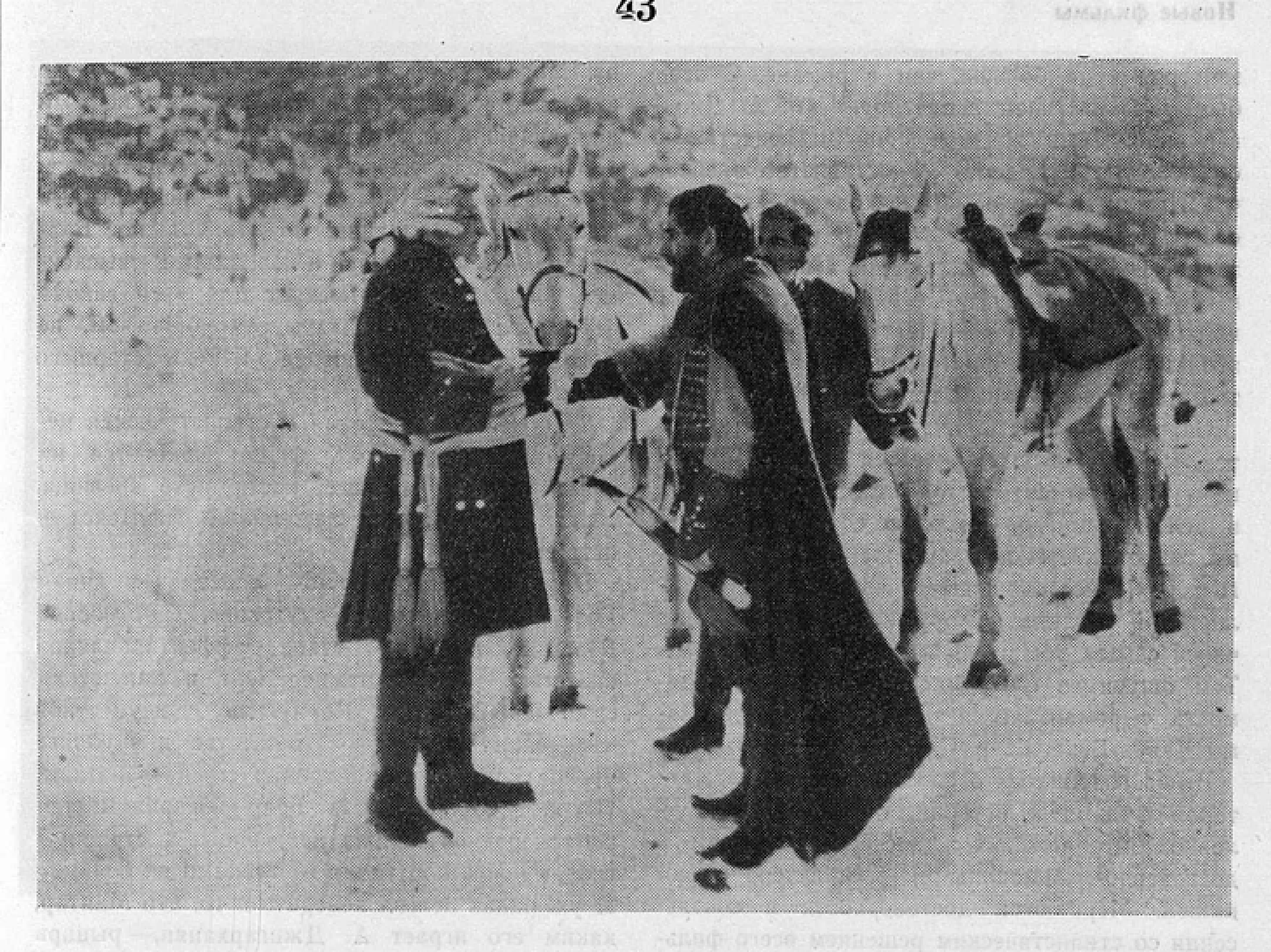
По-разному подходят к разрешению стоящего перед ними нравственного конфликта герои фильма.

Если сам Мхитар, его жена Сатеник, его возлюбленная Гоар находят в себе силы стать выше своих страстей, подчинить их гражданскому долгу, то князь Бархудар и Тер-Аветис не сразу осознают необходимость в час тяжелейших для народа испытаний пожертвовать своими человеческими симпатиями и привязанностями, преодолеть сословную ограниченность. Так, Бархудару не дает покоя мысль о том, что Мхитар — простолюдин по происхождению — может стать спарапетом армянского войска, а затем и верховным властителем Армении. Много позже раскаяние принесет ему нравственную победу над собой. Но цена ей — предательство старшего сына и собственная жизнь.

Реализованный в контексте конкретных человеческих судеб конфликт между чувством и долгом выходит за рамки данного сюжета и воспринимается обобщенно, фильм утверждает такие непреходящие ценности, как любовь к родине, свобода, гражданский долг...

«Звезда надежды» состоит из двух частей: «Давид-Бек» и «Мхитар». Но все-таки центральной фигурой фильма, как и романа, является Мхитар, верховный властитель армянского государства. Наследуя этот высокий пост у своего предшественника, смертельно раненного в сражении с турками Давид-Бека, Мхитар становится и продолжателем его идей, и исполнителем его планов, связанных с дальнейшей судьбой Армении.

Давид-Беку, мудрому политическому деятелю и талантливому полководцу, удалось сплотить воедино многие разрозненные кня-



«Звезда надежды».
Полковник — П. Махотин,
Мхитар Спарапет — А. Джигарханян

жества в централизованное государство, способное противостоять султанской Турции. Армения стала проводить самостоятельную политическую линию, в основе которой лежало стремление к созданию крепких дружественных связей с Россией. Не случайно на смертном одре Давид-Бек завещает во что бы то ни стало добиться союза с русскими, ибо Россия — «звезда надежды нашей».

Именно эти исторические условия и эта политическая обстановка сформировали характер Мхитара, целью и смыслом жизни которого было освобождение родной земли и образование независимого армянского государства. Для достижения этой цели Мхитар готов пожертвовать всем — своей жизнью, жизнью жены и детей, своей любовью к Гоар. Несомненно, это человек огромной духовной силы, мужественный, суровый, жестокий, во всяком случае, не знающий сантиментов (вспомним, как заставлял он юного Агрона смотреть на распятых детей). Но Мхитар — не «супермен». Человек страстей, он знает, что такое душевная боль. Он не дает плачущему сыну отвернуть глаза от несчастья народа, но в каждом его жесте, в каждой интонации чувствуется привычно скрытое страдание. Пластика А. Джигарханяна в этой роли скупа, краски его сдержаны. Он молчалив, но его молчание эмоционально наполнено — чувствуется, что это человек огромного темперамента, прирожденный трибун и вождь.

Мхитар — по происхождению простолюдин, и конфликт между ним и знатью в фильме

заострен куда больше, чем в романе. С особым удовольствием акцентирует это А. Джигарханян. Теми же лаконичными средствами он передает гордость и достоинство плебея, чувствующего личное превосходство над чистокровными князьями. Мхитар предстает на экране человеком, обладающим ясным природным умом, политической мудростью, талантом полководца. Актер убеждает в значительности этой исторической фигуры, показывает характер яркий, самобытный, героический.

Спарапет-солдат принципиально не эффектен, и это особенно бросается в глаза на фоне густой романтической стилистики фильма в целом. Видимо, режиссер сознательно шел на такое актерское прочтение образа главного героя, диссонирующее с избранной им стилистикой легенды. Спору нет, Мхитар получился самым убедительным образом в фильме. Тем ощутимее его стилистическая несводимость с романтически приподнятыми образами Давид-Бека, Гоар, Сатеник.

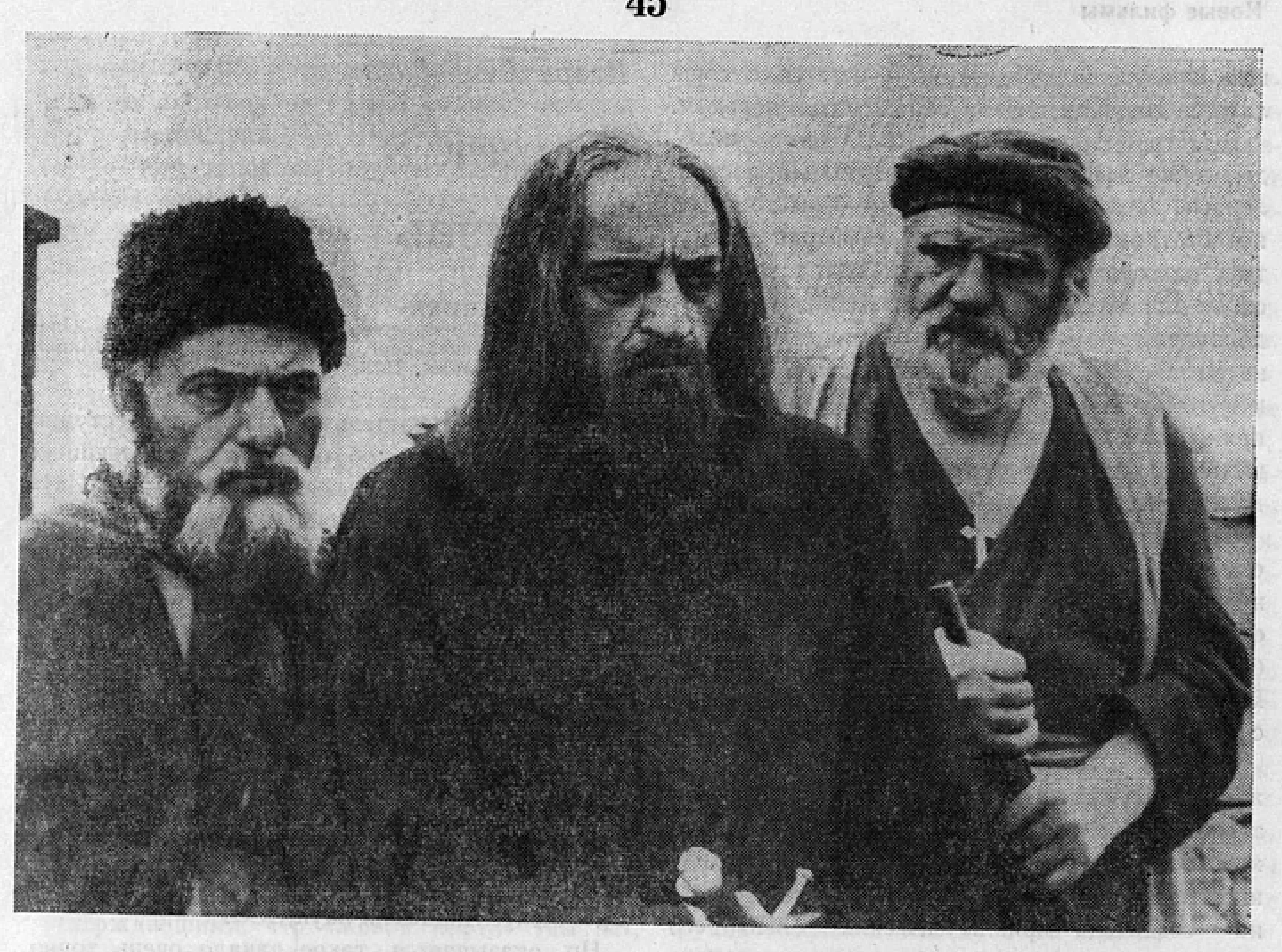
Выше говорилось о своеобразии подхода авторов фильма к истории, о подчеркнуто условном изображении аксессуаров эпохи и достоверно-эмоциональном характере персонажей. Мера этой достоверности в соотнесении со стилистическим решением всего фильма, с его жанром наиболее точна в образах инока Мовсеса (С. Саркисян), Тер-Аветиса (Х. Абрамян), князя Бархудара (К. Дуашвили), тогда как образы Сатеник (Л. Геворкян), Гоар (А. Туманян), Давид-Бека (Э. Магалашвили) тяготеют к романтике и героическому пафосу.

Отмечая точное жанровое попадание актеров С. Саркисяна, Х. Абрамяна и К. Дуашвили, можно только сожалеть, что законы экрана потребовали от авторов максимального сокращения линий Мовсеса, Тер-Аветиса и Бархудара. Осталась за кадром и трагическая любовь Мовсеса, и раздирающая Тер-Аветиса внутренняя борьба, вызванная завистью к Мхитару, и тяжкий путь измены Бархудара и его нравственной победы над собой. Однако как бы то ни было, а на небольшом пространстве роли актерам многое удалось. Удалось показать, как беззаветно любил родину Мовсес — хранитель народной мудрости, книжник и философ, в час сурового испытания взявший в руки меч. Удалось передать большое человеческое обаяние Тер-Аветиса, героическим поступком своим искупившего собственное малодушие. Отдать должное Бархудару, чье честолюбие и ненависть к «выскочке» Спарапету не отменяет для него закона чести. Он кончает жизнь самоубийством, не в силах пережить позора измены старшего сына.

Там же, где жанровая и стилистическая целостность нарушается, фильм сбивается на тональность банального, костюмного зрелища, теряя при этом свой важнейший контекст — исторический.

Этот просчет особенно очевиден в линии Гоар, не обеспеченной внутренне. Так, любовь Гоар к Мхитару стала аффектированной страстью, горячий темперамент и княжеская самоуверенность обернулись неуместной «эмансипированностью», мужество и смелость превратились в неконтролируемый фанатизм. Патриотический порыв Гоар воспринимается как очередной каприз красавицы, а страшная гибель после поругания ее турками не волнует. И уж никак нельзя поверить в то, что Мхитар, каким его играет А. Джигарханян,— рыцарь идеи и аристократ духа, мог полюбить эту эксцентричную красавицу. В результате произошло не роковое столкновение характеров, приведшее эту любовь к трагической развязке, а простое несовпадение стилистики актерского исполнения, обернувшаяся художественной эклектикой. Подчеркнем, однако, что к поверхностному решению образа Гоар молодую и способную актрису А. Туманян толкала прежде всего драматургия, не нашедшая психологических мотивировок для развития характера, важного в идейно-художественной системе картины.

Сатеник в исполнении Л. Геворкян — одна из лучших актерских работ в «Звезде надежды». С первого кадра и до последней сцены, сцены сожжения, актриса сохраняет какую-то свою особую, индивидуальную духовную стать. Это натура жертвенная, с высоко развитым сознанием долга — женского, человече-



«Звезда надежды».
Мовсес — С. Саркисян (в центре)

ского и гражданского. Натура глубокая и сильная, способная отдать приказ об умерщвлении сына, только бы не отдать его на поругание врагам отечества. При этом в Сатеник нет никакого фанатизма. Ее глаза не зажигаются демоническим блеском в минуты душевного подъема. Нет, они полны печали, глаза Сатеник. Печали и мудрости. Этой мудрости достало на то, чтобы стерпеть измену любимого мужа. И на то, чтобы пойти на поклон к сопернице, раз этого требовал гражданский долг: «время ли сейчас для гордыни?»

Надо сказать, что романтический фильм Э. Кеосаяна исполнен именно г р а ж д а н с к о г о пафоса.

Гражданское чувство сметает сословные различия. Княгиня и простолюдинка — это матери сыновей, нынешних и будущих защитников отечества.

Под стенами осажденного Алидзора на глазах Зарманд, своей матери, был обезглавлен соратник Мхитара — Горги, посланный спарапетом с радостной вестью о близком подкреплении. Княгиня Сатеник, взятая в плен после падения Алидзора, велела убить своего младшего сына Давида, чтобы Абдулла-паша не смог надругаться над ним. Мхитар поведет в бой своего 15-летнего сына и скажет Сатеник: «Я не могу вести на смерть чужую плоть, щадя свою».

Особого разговора заслуживает батальная линия фильма. Не только потому, что все эпизоды, с нею связанные, отличаются высокой выразительностью, масштабностью, яркой зрелищностью, как, скажем, та сцена, где на ла-

герь врагов в глубокой ночи несется с горы лавина горящих бочек, заряженных порохом.

В исторических фильмах батальные эпизоды, даже эффектно и изобретательно поставленные, зачастую грешат одним существенным недостатком: в них плохо просматривается, а то и вовсе отсутствует логика боя, теряющаяся за показом отдельных ситуаций. В «Звезде надежды» размах, широкая география боя не мешают раскрытию его сквозного сюжета, и потому он воспринимается как цельный, напряженный рассказ, полный внутреннего динамизма, явленный на экране в формах остродраматических.

Собственно, весь двухсерийный фильм, вся его проблематика, вся образная система нанизаны лишь на сюжет боя. Армяне воюют, отстаивая свою государственность, свою свободу, свою национальную самостоятельность. Бой лишь изредка затихает, чтобы вспыхнуть с новой силой.

«Звезда надежды» отличается динамикой сюжетного развития. Эпический размах действия, замедляющий, как правило, событийный его ход, здесь не тормозит фабульное напряжение. Видимо, здесь сказался опыт Э. Кеосаяна — создателя приключенческих лент, его умение выстраивать интригу, захватывающую зрителя. Особенности его режиссерского почерка, сложившиеся в работе над сериями «Неуловимых мстителей», сказались и в этом фильме, открывающем новую полосу в творчестве Э. Кеосаяна. Одна из страниц истории армянского народа прочитана им как романтическая полубыль-полулегенда. Ее вряд ли надо сверять с учебником истории. Но несомненно, что она, эта полубыль-полулегенда, на всем протяжении экранного повествования социально и эмоционально активна. Зло, насилие, человеконенавистничество развенчаны. Добро, свобода, справедливость воспеты и возвеличены.

Не в этих ли мыслях, не в этих ли эмоциях, рождаемых экраном, заключена, в первую очередь, подлинная современность исторического фильма? Ведь с ю ж е т ы ч у в с т в не стареют.

Ереван

Игорь Ачильдиев

Сюжет и жизнь

«ЗЕМЛЯ ГУБКИНА»
Сценарий Б. Добродеева. Режиссер Н. Гульчук. Оператор Л. Никельберг. Композитор Ш. Каллош. «Центрнаучфильм», 1979.

Большая пятичастевая кинолента студии «Центрнаучфильм» об одном из крупнейших геологов нашего времени, академике Иване Михайловиче Губкине, о судьбе его научного наследия длится почти час и начинается несколько неожиданно — на высокой драматической ноте.

Над бескрайними просторами России гитлеровские бомбардировщики. Их мощный гул прерывают взрывы бомб, падающих на мирные города нашей Родины. Летом 1942 года фашисты рвались к Кавказу. Это первые кадры фильма «Земля Губкина». Не правда ли, несколько странно, необычно для научно-популярной кинокартины об ученом-геологе, вице-президенте Академии наук СССР?

Но, оказывается, такое начало очень точно и крепко связывается с главной темой фильма.

Остро встала проблема снабжения танков и самолетов горючим.

В это время нефть «второго Баку» — крупного месторождения между Поволжьем и Уралом — сыграла поистине спасительную роль. А предположено и открыто оно было Иваном Михайловичем Губкиным и его учениками еще до войны.

Таков небольшой пролог, вступление к фильму, некий мостик, ведущий в з е м л ю Г у б к и н а. Зритель теперь подготовлен к дальнейшим событиям, к тому, что большой ученый и дальше окажется прав в своих предвидениях, прогнозах, предсказаниях.

...В начале двадцатых годов молодое Советское государство испытывало жестокий топливный кризис: замерзали города, останавливались заводы, не дымили трубы электро-

станций. Редкие в те месяцы поезда тянули в своих составах не только вагоны с грузами и пассажирами, но и платформы с дровами — для топок собственного паровоза. Бакинская нефть — далеко, на юге, доставка ее затруднена в связи с гражданской войной, разрухой.

И в это самое время геолог Губкин утверждает, что нефть есть поблизости от Москвы, в Поволжье! Ивана Михайловича называли тогда «нефтяным комиссаром»: его кабинет находился в гостинице «Метрополь» и телефоном был связан с Кремлем. Губкин лично отправляется в Поволжье, осматривает естественные выходы на поверхность так называемой мертвой нефти. Но почему же «мертвой»? Есть нефть между Волгой и Уралом, доказывает своим научным противникам Губкин. Необходимо бурить пробные скважины.

Зимой двадцатого года закладываются первые буровые. А через девять лет одна из них, на реке Чусовой, выдает мощный нефтяной фонтан. И хотя из пятидесяти скважин почти тридцать не оправдали надежд, победа была полная. То была победа прежде всего научных идей Губкина, ибо в споре со скептиками, утверждавшими, что «живой нефти» там нет, прав оказался Иван Михайлович.

«Губкин оказался прав» — эта словесно-кинематографическая фраза превращается отныне в некий рефрен, она словно закрывает скобки после каждого из киносюжетов, образующих внутреннюю драматургию всей картины.

В Башкирию, Ишимбаево, отправляется ученик Ивана Михайловича — Алексей Блохин, он бурит скважину номер 702 — мощный фонтан нефти. Опять виктория!

Но этого Губкину мало, он выдвигает своеобразный научно-практический лозунг: «Идти походом на девон!» — брать нефть с больших глубин. Он научно обосновывает эту идею, борется за ее реализацию и снова добивается удачи. Именно девонская нефть, разумеется, после переработки, заправлялась в баки самолетов и танков в сорок втором году.

Губкин создал учение о нефти — так называется и его главный труд, он предсказывает нефть и газ Узбекистана, Туркмении. Он провидит, что «Сибирь плавает на нефти», направляет поиски геологов на юрские отложения — и в Западной Сибири нефть открывают ученики Губкина, а потом и ученики его учеников.

Весна 1939 года застает Губкина не в экспедиции. Уже больной, на пороге смерти, он пишет и говорит о «верной» арктической нефти: «Она пока далеко, но я вижу ее ясно». И опять Губкин прав — уже найдено горючее на Ямале...

Одна из славных страниц биографии Губкина — борьба за «руду революции», за освоение богатств Курской магнитной аномалии. Именно он настоял на том, чтобы не передавать КМА в концессию зарубежным фирмам, хотя такое постановление уже готовилось. Губкин возглавил специальную комиссию по КМА и довел дело до удачного конца: доказал, что КМА, это уникальное геомагнитное явление, в то время загадочное и таинственное, обязано своему происхождению богатейшим залежам железной руды. Он лично принимал участие в бурении опытных скважин на КМА, под Щиграми, и первые керны с рудой отослал в Москву В. И. Ленину.

Губкин предсказал, что КМА обладает самыми крупными в мире запасами железной руды — и действительно, оказалось, что недра КМА содержат более половины рентабельных к добыче мировых ее запасов.

Зрительный ряд фильма, сотканный из уникальных кадров кинохроники, архивных документов и, видимо, собственных съемок, выразительно и точно воплощает его смысловую динамику.

Выгружают дрова из вагонов, чтобы загрузить их в тендер паровоза и ехать на поезде дальше — кадр хроники двадцатых годов. В кадре Серго Орджоникидзе, М. И. Калинин, рядом с ними — Губкин. А вот выступает и сам Иван Михайлович, он что-то говорит, доказывает, с кем-то спорит.

С экрана звучит письмо старого учителя земской школы, некогда обучавшего грамоте Ваню Губкина, — где и как раздобыли его авторы фильма, неужели отыскалось в семей-

ном архиве и благодаря фильму сделалось ценнейшим кинодокументом эпохи? А вот кадры тридцатых годов: на шахте, которая впоследствии будет носить имя Губкина, добывают железную руду — рабочие вручную грузят ее в бадью. А следом — отличные кадры современной жизни КМА, Тюменщины, Туркмении, Узбекистана, великолепные в своей технической мощи карьеры КМА, фонтаны нефти, газа, сейсмовзрывы... Все это есть в фильме, сработанном умно и умело. Заканчивается он словами геолога из Уренгоя:

— Если перевести слово «Уренгой» на русский язык, то это означает «Земля Губкина».

Вывод, конечно, не бесспорный, но задорный, веселый, оптимистический.

После этого вспыхивает свет в зале, и «почтенная публика расходится по домам».

Впрочем, задолго до того, как в просмотровом зале вспыхивает свет и гаснет экран, начинаешь испытывать некоторую поначалу не совсем ясную, но томительную тоску. Кажется, что фильм, полный интереснейших кадров и находок, непростительно затянулся. Это ощущение появляется не сразу, оно нарастает исподволь, а потом порождает и ряд недоуменных вопросов.

●

В самом деле, если уже в двадцатые годы стало вполне ясно, что в Поволжье крупные запасы нефти, то почему же Баку продолжал оставаться «первым Баку» до середины пятидесятых годов? Если уже в тридцатых годах Губкин все так точно и понятно объяснил насчет нефти в Узбекистане и Туркмении, если было доказано, что «Сибирь плавает на нефти», то почему же создание там крупных нефтяных баз задержалось на несколько десятилетий? Если Губкин обосновал, что на КМА находятся самые крупные в мире запасы железной руды, то отчего же до самого последнего времени основное внимание уделялось развитию Кривбасса, который остается и до конца XX века пребудет первой по величине железорудной базой Советского Союза, а КМА лишь несколько лет назад вышла на второе место?

Быть может, не все так просто обстоит с наследством Губкина, с его прогнозами, с реализацией его идей?

Мне не раз приходилось бывать на КМА; как спецкор журнала «Знамя» я объездил все ее карьеры и рудники. Естественно, что интересовался не только нынешним днем КМА, но историей освоения ее богатств тоже. Все ли шло здесь «по предвидениям ученых», как это сказано в фильме?

Еще задолго до открытия в 1783 году академиком П. Б. Иноходцевым магнитной аномалии в районе Курска, а именно, в 1742 году, берг-пробирер Александр Дунилов лично проверил образцы камней, присланных несколькими купцами Бела города на предмет содержания в этих образцах железа. Результат был неутешительный. Профессор Э. Е. Лейст, о котором упоминает фильм, на деньги Курского земства, а частью на свои профессорские сбережения ведший магнитные измерения и даже пробное бурение в тех местах, где аномалии магнитного поля как будто свидетельствовали о наличии крупных скоплений железа, потерпел полное поражение.

Самого Лейста чуть было не привлекли к суду за растрату земских капиталов, газеты были полны сенсациями и лжесенсациями по поводу курского железа. Кое-кто из тамошних помещиков уже начал спекулировать своими разоренными имениями, а один даже сошел с ума: он падал наземь и кричал, что его «притягивает». Пресса была полна карикатурами на Лейста, серьезные ученые открещивались от него, называя его неудачные поиски «научной спекуляцией».

«История баснословных курских магнитных руд является новым торжеством специальной науки, — писали «Известия Геологического комитета», — когда эта наука скромно работает в точно определенных границах своей специальности и не претендует на авторитет в областях ей чуждых, особенно в приложении к сложным практическим вопросам, в которых как-то легко теряется научная осторожность, причем сама наука, конечно, тут вовсе ни при чем».

Между тем весь мир постепенно заговорил

о Курской магнитной аномалии. На нее смотрели с надеждой: на международном геологическом конгрессе, состоявшемся в 1910 году в Брюсселе, человечеству объявили с высокой научной трибуны, что оно стоит перед «железным голодом», запасов руд хватит на планете не более как на шестьдесят лет. Сегодня легко улыбаться по поводу столь мрачного прогноза, но тогда он казался вполне реальным. А КМА продолжала оставаться загадкой! Наука, да и не она одна, все еще смотрела на КМА со скепсисом.

Знал обо всем этом и Владимир Ильич Ленин, внимательнейшим образом читавший русскую и зарубежную прессу, анализировавший состояние мировой экономики. Вот почему, когда Л. Б. Красин пришел к нему с докладом о 225 миллиардах пудов железа, якобы найденных под Курском, — цифра эта была названа в лекции Лейста и передана Красину академиком П. П. Лазаревым, — Ленин не мог не встретить это сообщение с некоторым недоверием. Это отразилось на стиле его замечаний. Так, в записке к Г. М. Кржижановскому есть такая фраза:

«Вчера Мартенс мне сказал, что «доказана» (Вы говорили «почти») наличность невиданных богатств железа в Курской губернии»[1]. Не случайно и в Постановлении Совета Рабоче-Крестьянской обороны от 10 февраля 1919 года за подписью В. Ульянова (Ленина) упомянуто в пункте 26 не о 225 миллиардах пудов руды, а лишь об одном миллиарде. Вместе с тем, взвешивая все обстоятельства, Ленин считал, что если уж действовать на КМА, если отыскивать здесь руду для революции, то «дело это надо вести *сугубо* энергично»[2].

Когда Губкин возглавил разведку КМА, В. И. Ленин лично следил за результатами начатого бурения. Иван Михайлович посылал ему отчеты о деятельности комиссии, прилагая к отчетам фотографии. В. А. Смольянинов рассказывает, как Ленин заинтересовался этими фотографиями.

«Они и в самом деле были любопытные. На первой — высокая деревянная вышка над скважиной, несколько домишек, и у забора, окружающего все это хозяйство, с десяток лошаденок, впряженных в телеги.

— Наши, наверное, мобилизованные, — сказал Ильич, вглядываясь, и добавил задумчи-

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч, т. 54, стр. 227.
[2] Там же.

во: — Будет когда-нибудь у нас техника и побогаче...

На втором снимке — долото бура, поднятое с глубины 16 саженей. Там, на глубине, оно намагнитилось и притягивает теперь к себе металлические предметы.

— Вы не любопытствовали, — спрашивает меня Ильич, — какова сила магнита?

— Лазарев рассказывал, что долото притянуло четырнадцать килограммов металла.

— Ого! — воскликнул Ильич. — Почти пуд. Кажется, предсказания наших ученых начинают сбываться.

Да, их предсказания сбывались. Бур, уходя глубже, намагничивался все сильней... В июне 1923 года буровики обнаружили под Щиграми на глубине 167 метров железную руду. «Загадка природы» была разгадана. Ильич в то время лежал уже тяжело больной, и сообщить ему об этой славной победе не удалось»...

Документа этого нет в фильме, поэтому я и позволил себе процитировать его полностью. Действительно, то была полная победа идей Лейста, Губкина, Лазарева. Разрешилась загадка КМА. Ученые торжествовали. А практики? Керны, поднятые в 1923 году из недр КМА, показали: под Щиграми находятся залежи породы со средним содержанием металла примерно тридцать процентов. Это так называемые железистые кварциты, относящиеся и по сию пору к категории бедных руд.

И. М. Губкин вспоминал:

«Пыл скоро остыл, и из разных углов поползли шепоты и «слушки». Началось опорочивание полученных результатов: «Разве это руда — это просто железистый кварцит, в котором железа — 30—35 процентов, а остальное кварц. Такого добра в отвалах Кривого Рога валяется сколько угодно на поверхности»...

И действительно — это надо помнить! — в Криворожье подобную породу выбрасывали в отвалы, там добывали богатую руду, содержащую до шестидесяти процентов железа. Немецкие газеты того времени писали: «Заложенная по указаниям русских ученых скважина на разведку Курской аномалии на магнитном максимуме с не меньшим успехом могла бы быть заложена и пробурена в Берлине на Унтер-ден-Линден»... Такова была ситуация в середине двадцатых годов — обидная, горькая, но реальная. Между прочим, ее пытались использовать и дельцы, в чьи руки попали карты магнитных съемок Лейста; они предлагали Советскому правительству купить их не более и не менее чем за пять миллионов рублей золотом, предлагали взять КМА в концессию и провести разведку ее недр на залежи железной руды; видимо, они были уверены, что на картах Лейста указаны места, где и впрямь должны залегать месторождения богатой руды КМА.

Воспротивился им не кто иной, как Губкин. Он настаивал на самостоятельной, русской разведке КМА. Он указывал, что Лейст не мог дать дифференцированного и точного прогноза по руде, поскольку опирался лишь на данные измерений магнитного склонения стрелки компаса, о геологическом же строении массива пород КМА он не знал.

Победила точка зрения Губкина. Начались серьезные и систематические исследования бассейна КМА, он разведывался досконально вдоль и поперек. Именно на это ушли годы терпеливой и кропотливой работы геологов на КМА. Были найдены и оконтурены колоссальные запасы железистых кварцитов, оказавшихся с годами — в связи с исчерпанием других месторождений богатых руд и с развитием обогатительной, роющей и бурильной техники — экономически выгодным сырьем для доменной промышленности.

Стало известно, что железистые кварциты образуют на КМА большие подземные горы, вершины которых как бы присыпаны, припорошены кое-где богатой рудой. Словно прикрыты шапкой. Более или менее солидные «шапки» найдены в Михайловке, в Лебедях— там теперь действуют гигантские карьеры, отлично, кстати, показанные в фильме «Земля Губкина». Но богатая руда в обоих карьерах уже на исходе, да и не для нее рылись громадные котлованы. Основная продукция горняков КМА — железистые кварциты, открытые некогда Губкиным в Щиграх, — идет

из карьеров на обогатительные фабрики, где из кварцитов получают ценнейшее сырье для металлургов — железорудный концентрат с содержанием железа до 70 процентов.

Мечты же о богатой руде КМА долгое время после разгадки аномалии оставались бесплодными мечтами. Крупных ее месторождений геологи не выявили, хотя поиск продолжался десятилетие за десятилетием. Многие из ученых изверились в богатой руде КМА, и основные финансовые вложения и поисковые работы на КМА уже в начале пятидесятых годов направлялись не на руду, а на уголь, цветные металлы, стройматериалы...

Одним из энтузиастов, несмотря ни на какие неудачи утверждавшим, что богатая руда должна находиться на КМА в огромных количествах, был харьковский геолог Александр Андреевич Дубянский. Именно он, первым указав на Белгородский железоносный район, обоснованно рекомендовал искать здесь богатую руду и даже точно обозначил на карте места будущих скважин.

Увы, на первых порах прогнозы Дубянского едва не разделили судьбу догадок Эрнеста Егоровича Лейста. Скважины, заложенные по рекомендациям Дубянского, не вскрыли железных руд.

Казалось, все, история на этом поставила точку в судьбах курской кладовой...

Но вот летом 1953 года в район Белгорода приехала Обоянская угольная партия. Вблизи шоссе Москва — Симферополь она заложила очередную скважину за номером пять. Выбирая точку бурения, геологи думали о том, как бы поудобнее забросить на место тяжелое оборудование (по шоссе) и о воде для бурового раствора (рядом — ручей).

На глубине около шестисот метров скважина внезапно вошла в глубокий пласт железной руды, в настоящую «синюгу», содержащую до семидесяти процентов чистого металла. В руде не было вредных примесей — фосфора и серы, ухудшающих качество чугуна и стали. Наоборот, сама природа ввела в нее добавки легирующих металлов. Мощность пласта оказалась около ста пятидесяти метров. А его длина — десятки километров.

Известие о находке крупнейшего месторождения богатой руды, теперь его называют «жемчужиной КМА», в геологических кругах прозвучало сенсацией: в наше время такие неожиданные события ведь нечасты. Дальнейшая разведка пласта и всего Белгородского массива показала поразительную точность прогноза Дубянского, его предвидение оказалось классически точным. Ныне его прогноз приводят в качестве образца, примера подлинно научного обоснования поиска, о нем рассказывают на лекциях в институтах.

Но не забудем: искали-то в Яковлеве не железную руду, а уголь! Тогда же, в середине пятидесятых годов, заместитель министра геологии СССР Сергей Васильевич Горюнов на одном из совещаний прямо сказал:

— Некоторые товарищи пытаются сделать вид, будто «Яковлевка» открыта в результате комплексного и целенаправленного поиска. К сожалению, это не так. Руда вскрыта случайно.

(Между прочим, возвращаясь к двадцатым годам и фильму «Земля Губкина», заметим, что скважина на Чусовой, выдавшая в 1929 году мощный нефтяной фонтан, была заложена на разведку калийных солей, а отнюдь не на нефть.)

Как видите, не все так просто было с реализацией идей Губкина. Он положил начало планомерным поискам руды на КМА. Как ученый и патриот, как государственный деятель, он понимал, что России позарез необходима железорудная сырьевая база в Центре. С его помощью, на основе его научных идей развернулась широкая исследовательская и поисковая работа по КМА. Не жалели сил и средств... И в этом — колоссальная заслуга И. М. Губкина: памятником ему стали и город на КМА, и шахта его имени. Но обоснованный прогноз по богатой руде, честь ее открытия на КМА принадлежат, как мы видим, другим. Группа геологов, в том числе А. А. Дубянский, в 1959 году за разведку и открытие на КМА богатой руды удостоена Ленинской премии.

Недавно мне пришлось держать в руках и листать большой альбом — называется он «Баланс рудных запасов КМА». Альбом толстый,

в его основу легли многолетние исследования КМА геологами, в них принимали участие сотни и сотни людей, были сделаны десятки тысяч замеров, пробурены тысячи скважин, затрачены миллионы рублей — вот что такое «Баланс рудных запасов КМА». Появился он на свет лишь в 1962 году.

Но и после его появления пробиться к большой руде КМА оказалось непросто. В фильме «Земля Губкина» есть несколько кадров: под землю уходит бадья с рабочими. Эти кадры сняты в Яковлеве, на отметке 237, на проходке глубокой шахты. Мне довелось побывать в «Яковлевке», я спускался в этой самой бадье к рабочим бригады Серого, разговаривал с ними, а наверху беседовал с проектировщиками шахты. По сей день она остается уникальным гидротехническим сооружением в нашей стране. Почти эксперимент: таких шахт мы еще не строили. Трудности по ее проходке фантастические: шесть водоносных горизонтов, жидкие мела́, пески-плывуны, колоссальное давление... Чугунные тюбинги крошатся в порошок. Проектные допуски на бурение осушающих и замораживающих скважин жесточайшие: разрешается отклонение инструмента не более чем на шестьдесят сантиметров — это на шестьсот метров проходки. А инструмент на такой глубине весит двадцать две тонны. Многие станки и агрегаты для «Яковлевки» спроектированы специально для нее, ранее наша промышленность их делать не умела.

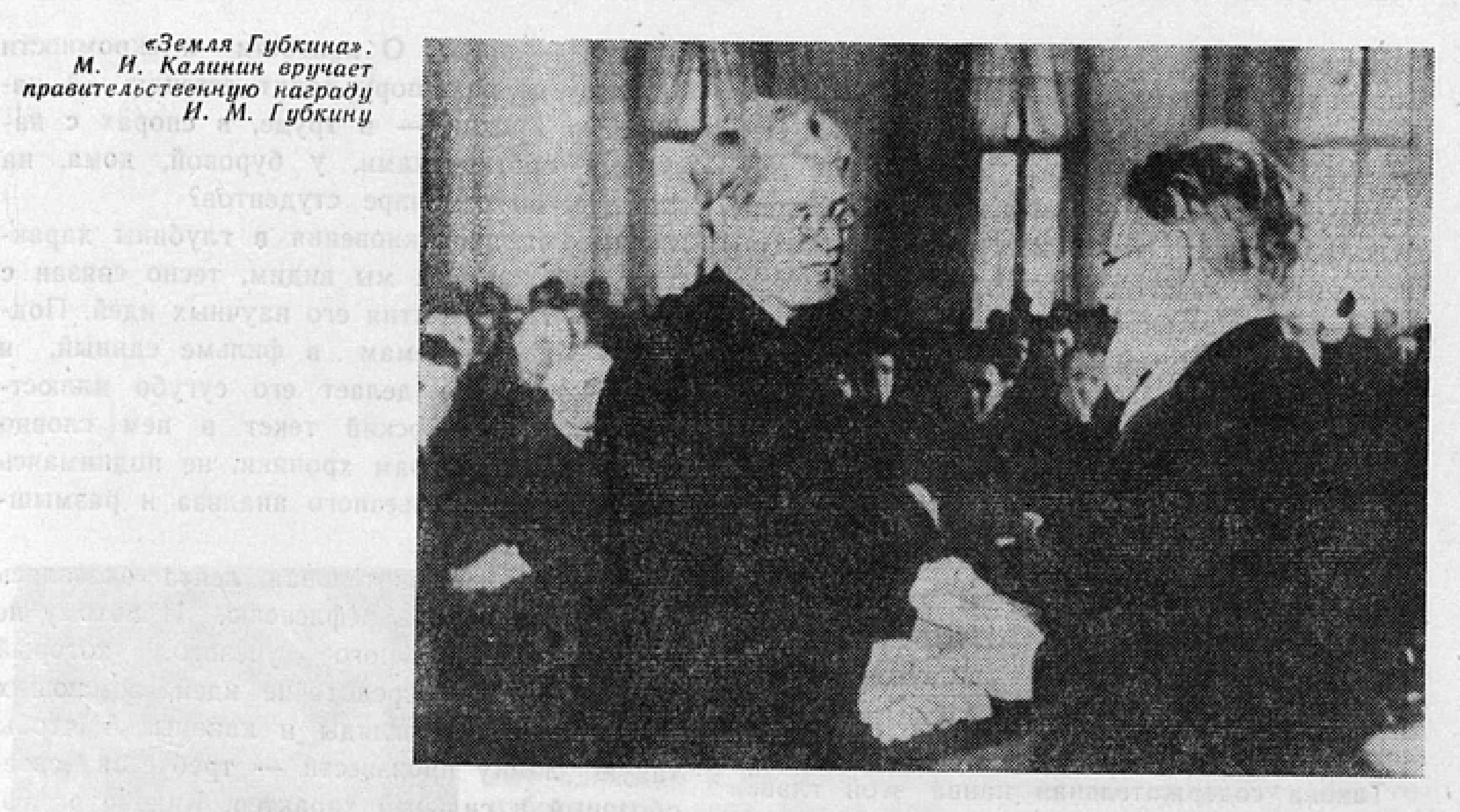
Я потому столь подробно, даже с техническими деталями, рассказываю о поисках Большой руды КМА и трудностях ее добычи, что хочу показать: не так уж было легко реализовать научные идеи Губкина. И, быть может, зрителям «Земли Губкина» было бы интереснее следить за развитием фильма, если бы авторы не прокламировали заранее правильность предвидений академика Губкина, а обнажили все трудности реализации его идей и тем самым повели за собой зрителя, обсуждая с н и м нелегкую судьбу научного наследия великого геолога.

Губкин не «тыкал» пальцем в карту и не приговаривал, как пророк: «Здесь есть нефть...», «Там ищите руду». Он создавал научные теории, освещавшие по-новому геологическую историю планеты. И потому только имел счастливую возможность верно прогнозировать залежи горючего, руды и других полезных ископаемых. Его теории во многом расходились с гипотезами его предшественников и даже учителей (о них, кстати, в фильме нет ни слова, если не считать письма земского учителя), а ведь среди них было немало людей талантливых.

Как и всякий большой ученый, Иван Михайлович Губкин не только решал, но еще больше ставил проблемы, и они оказались такого крупного масштаба, потребовали затраты столь гигантских научных усилий, что прошли годы и годы, прежде чем они были решены. А многие из них ждут своего часа и поныне. Губкин указывал цель поиска, компас его прогнозов был направлен удивительно верно. Но он не успел, физически не мог пройти по компасу свой маршрут до конца.

У зрителя не возникало бы всех этих недоумений, если бы он вместе с авторами фильма р е ш а л сложнейшие «губкинские задачки». Если бы он взвешивал аргументы «за» и «против» Губкина, следил за борьбой идей в геологии. Жанр научно-популярного кино тем и ценен, тем и хорош, что позволяет зрителю ощутить живое дело науки, ее становление и развитие, никогда не обходившиеся без борьбы.

К сожалению, на экране мы видим лишь готовые выводы вместо поисков, ответ — вместо сложнейших перипетий и превращения идей. Что же нам в таком случае остается: лишь следить за экранным рассказом, чередующим интересные кадры. Но у нас не возникает желание задумываться о самой науке, о ее исторических судьбах и коллизиях. И от этого делается досадно. Интересно ведь — первый автомобиль, верно? А первый аэроплан? А сейсмовзрывы и прочие геологические аксессуары? Очень интересно! Но... в чем же собственно заключался в к л а д Ивана Михайловича Губкина в науку геологию? Ответа на этот вопрос мы не найдем в фильме «Земля Губкина», хотя кадры ленты последовательно и живо сопровождаются текстом, повествующим о прогнозах Губкина, о его победах, но ни слова не говорящих о б о р ь б е и д е й в геологии двадцатых-тридцатых годов.



«Земля Губкина». М. И. Калинин вручает правительственную награду И. М. Губкину

В итоге мы чувствуем себя в роли некоторым образом туристов, плывущих на корабле вокруг земли Губкина и не попытавшихся ступить на эту землю ногой. Мы рассматриваем ее прелести и достопримечательности в подзорную трубу, издалека, слушаем рассказ о ее истории, но спустить шлюпку и пройти по ее дорогам мы так и не отваживаемся.

Лучший ли это способ вести за собой зрителя? Вместо заинтересованного собеседования авторов и зала, совместных размышлений и, как знать, быть может, неоднозначных выводов мы присутствуем при иллюстрации изначально ясного тезиса: «Губкин оказался прав».

Разумеется, обнажить скрытую для посторонних глаз борьбу научных идей — задача труднейшая. Но зато и глубоко благодарная, ибо, оставаясь «научпопом», фильм о борьбе гипотез и теорий приобщает человека к самой науке, делает его соратником прогресса. А такой духовный опыт не проходит даром, он обладает еще и общегражданским, воспитательным значением.

●

Фильм «Земля Губкина» — не только о научном наследии великого русского геолога, но и о нем самом. В цели авторов входило осветить жизнь и деятельность Ивана Михайловича, нарисовать полнокровную личность большого ученого и государственного деятеля.

И эта цель тем более важна, что, как правило, личностная характеристика ученого считается в научно-популярном кинематографе чем-то третьестепенным, необязательным. Главное-то все же наука...

Быть может, такая позиция в принципе и верна, не станем спорить. Хотя, видимо, невозможно оторвать теорию относительности от личности ее автора. Как нельзя раскрыть суть дарвинизма, не показав характер и мировоззрение самого Дарвина. Во всяком случае, попытку обрисовать духовный портрет Губкина можно только приветствовать. В киноленте этой теме отведена целая главка — «Его университеты».

Материал для нее — самый благодатный. У Губкина биография очень и очень непростая. Мальчик «из низов» проявил недюжинные способности, по настоянию земского учителя его отдали в учение. Здесь ему пришлось постоять за себя. «Сильные кулаки и звание первого ученика» (слова самого Губкина) обеспечили ему независимое положение в классе.

Несколько лет Губкин живет и работает в Карачарове. На чердаке дома он случайно отыскал книгу «Геология нашего времени». Она перевернула его жизненные планы. Иван Михайлович решает все бросить и уехать в Петербург, учиться. Но чтобы поступить в институт, необходимо закончить гимназию. И Губкин сдает экстерном курс наук за полный гимназический курс.

В тридцать два года он поступает в Горный институт. И хотя заканчивает его прекрасно, виды на будущее у него неблестящие. Молодой специалист почти в сорок лет... что он успеет свершить в науке?

Но, как мы знаем, Губкин успел многое. Прошли годы, и он стал не просто прославленным ученым, его избрали вице-президентом Академии наук СССР, депутатом Верховного Совета СССР первого созыва.

Такова содержательная канва этой главки фильма. Вроде все, что надо, отражено... Но, вдумаемся, все ли возможности этого «жизненного материала» были использованы авторами фильма, чтобы показать духовные и научные искания Губкина?

Книга о геологии оказала на Губкина огромное влияние: в его годы бросить все и уехать учиться... Но что же происходило в душе Губкина в эти годы? Мимоходом отметив важнейший поступок в жизни Губкина, авторы фильма не попытались его проанализировать, поразмышлять над ним. Нам словно бы намекнули на что-то, но, возбудив зрительское любопытство, оставили его неудовлетворенным.

Что, наконец, привело Губкина к большевикам в семнадцатом году, был ли он связан с революционерами еще раньше?

Вопросы следуют за вопросами, но отыскать на многие из них ответы в фильме нельзя.

Представление о том, что большой ученый — это уже типизированный образ, на мой взгляд, глубоко ошибочно. У разных больших ученых могут быть и совершенно разные характеры. Сравните Резерфорда и Эйнштейна. Первого П. Капица в свое время окрестил «крокодилом» за неукротимый, «бешеный» нрав. О кротости и скромности второго по сию пору ходят легенды. А каков был Губкин — в труде, в спорах с научными противниками, у буровой, дома, на кафедре, на семинаре студентов?

Отказ от проникновения в глубины характера Губкина, как мы видим, тесно связан с отказом от раскрытия его научных идей. Подход к обеим темам в фильме единый, и он-то неизбежно делает его сугубо иллюстративным. Дикторский текст в нем словно «приклеен» к кадрам хроники, не поднимаясь над ними для серьезного анализа и размышления.

В целом содержательная лента оказалась не рассчитанной на рефлексию. И потому не открыла нам большого ученого, который всегда — некое средоточие идей, ломающих установившиеся взгляды и каноны. А чтобы такую ломку произвести — требуется своеобразный и сильный характер. Кинематограф, к сожалению, вскрыл пока лишь верхний пласт земли Губкина, но не добрался до «рудного тела»...

Между тем задача перед авторами фильма стояла в высшей степени благородная. Сам их замысел можно только приветствовать. Было бы вообще замечательно, если бы студия создала цикл кинематографических портретов крупнейших русских ученых двадцатого и, быть может, прошлых веков. Именно серию, чтобы по ней проследить развитие русской науки. Чтобы представить себе воочию тот грандиозный вклад в мировую сокровищницу мысли, который внесла и продолжает вносить российская научная школа, богато представленная именами Ломоносова и Лобачевского, Столетова и Менделеева, Вернадского и Бехтерева, Северцева и Мечникова, Павлова, Ландау, Курчатова и Королева... В этом цикле достойное место должен занять и фильм об Иване Михайловиче Губкине.

Г. Жженов

Человек, которого я люблю

За последнее время у меня установились прохладные отношения с кинематографом. И не потому, что не было предложений, ролей, а потому, что не было «моей» роли, которая бы захватила, увлекла. И вот А. Митта пригласил меня на «Мосфильм» сниматься в его новом фильме «Запас прочности». Сценарий написан им совместно с Ю. Дунским, В. Фридом и Б. Уриновским. Я играю в этой картине одну из главных ролей — летчика Андрея Васильевича Тимченко.

— Летчиков вы еще, кажется, не играли?

— Нет, однажды я уже играл летчика в фильме «Остров Волчий». Правда, Тагилов — так звали героя — летал не на ТУ-154 и даже не на самолете, как мой Тимченко, а на вертолете. Есть, конечно, и более существенная разница между этими героями. Тагилов, по авторскому замыслу, раскрывался через историю его любовной драмы, а вот для Тимченко главное в жизни — его профессия: первым делом самолеты...

Тема призвания человека, тема беззаветного служения своему однажды и на всю жизнь избранному делу всегда привлекала меня. И я рад, что на этот раз, в этом фильме, может быть, впервые мне доводится говорить о призвании героя не опосредованно, а как о главном в его судьбе. Тимченко безраздельно принадлежит небу. Любовь к своему делу в нем сильнее всех прочих чувств, вернее, она главная в его человеческом существе и определяет, объясняет, а порой и оправдывает многое в его поведении, в его поступках. Он, к примеру, не может простить молодому летчику Ненарокову, который летал вместе с ним, что тот ушел из большой авиации из-за любви к женщине. Он этого просто не может понять. Говорит Ненарокову: «Стоишь передо мной и гордишься: ради своей великой любви всем пожертвовал, ничего не пожалел!.. Любовь, конечно, серьезное дело, но есть дела и поважнее...» Моему Андрею Тимченко, говоря опять же его словами, «воздух нужен, как... воздух»...

— Но ведь по сценарию Тимченко вовсе не сухарь какой-нибудь. У него есть семья: жена, дочь...

— Правильно. Но когда его списывают на землю и он вдруг понимает, что ему больше не летать, он умирает. Небо, а не земля, давало ему жизненные силы. Причем умирает он во сне. А снится ему, что летит он на ЯК-40, на котором еще в войну летал, и, положив руки на штурвал, думает о своей жизни... Вот такой герой.

Возможно, кому-то он и покажется несколько старомодным и даже ограниченным. Ведь его раздражает «модерновость» бортинженера Игоря Скворцова и то, что он, Игорь, такой ловелас. Можно подумать, что Тимченко — обыватель. Вот привык к жене, привык к морковному соку, которым она поит его дома, когда он возвращается из полетов. Наверное, он кое-что действительно «не просекает», как говорит о нем стюардесса.

Все так. Но для меня тем не менее Тимченко вовсе не ограниченный человек, а человек, глубоко и искренне увлеченный своим делом, увлеченный так, что он и впрямь может что-то, не связанное с его работой, недопонимать. А увлеченность и ограниченность — вещи совсем разные. Именно поэтому в небе мастер, ас, на земле он во многом беспомощный человек. Именно поэтому на земле из мужественного, волевого, решительного человека он превращается в легко ранимого большого ребенка. Бывает и в затруднительных и даже смешных положениях.

На земле Тимченко абсолютно непрактичен, плохо смыслит в бытовых вопросах. Тимченко из тех, кто не умеет пользоваться «высокими» знакомствами, не умеет просить за себя. Зато всегда готов просить за других.

В этом неумении сказывается его удивительная порядочность, та высокая нравственность, которая неизменно сопутствует профессиональной честности, преданности своему делу.

Андрей Васильевич добрый,

спокойный, несуетливый человек. Этим он напоминает мне давнего моего героя — инженера Муромцева из картины «Человек, которого я люблю». Наивность таких людей чужда слабости. В ситуациях экстремальных они умеют быть жесткими и твердыми. Ведь именно Тимченко помогает дочери избежать компромисса со своей совестью, когда она решает избавиться от ребенка.

И все-таки в небе Тимченко чувствует себя как-то свободнее и увереннее. В небе, стоит подняться над облаками, всегда солнечно, ясно и видно далеко. В небе нет ни «высоких» знакомств, ни теплых местечек. Там все равны, там нужны человеческие качества особой пробы: честность, мужество, смелость, надежность, верность. Тимченко — как раз такой. С ним, как говорится, можно пойти в разведку. Если на земле он и бывает порой недоволен Ненароковым и Скворцовым, то в небе — это его экипаж, его товарищи. Они — сплоченное целое.

Я верю, что летчик — это как раз та профессия, которая может «забрать» человека целиком. Конечно, не любого человека, а именно такого, как мой герой. Здесь важно, чтобы человек был под стать своему делу, только тогда оно становится его призванием. Вспоминаю, как несколько лет назад, когда на ИЛ-62 летел на Картахенский кинофестиваль в Колумбию, я познакомился с командиром экипажа нашего самолета и подружился с ним. Чем-то он напоминает мне моего героя. Поэтому сейчас, на съемках, он для меня вроде консультанта, к которому я постоянно внутренне обращаюсь, сверяюсь с ним. Это вообще мой принцип — создавать характер, сообразуясь с тем, что видел, пережил в жизни сам, что когда-то почувствовал, познал.

— Вы играете себя в предлагаемых обстоятельствах?

— Да. Во всяком случае, рассказываю о своих человеческих симпатиях и привязанностях. Меня всегда привлекали люди мужественные, волевые, талантливые. В юности зачитывался Джеком Лондоном. В цирковое училище пошел, стал акробатом... А потом, став актером, всегда любил играть людей сильных, волевых, но в то же время наделенных душевной чуткостью и добротой. Генерал Бессонов, генерал Тимерин, инженер судоверфи Муромцев, летчик Тимченко; это справедливо и для Зарокова-Тульева, каким он предстает в «Ошибке резидента» и особенно в «Судьбе резидента»... Смело ставлю в этот ряд моего нового героя, потому что он продолжает тему сильных и добрых людей, постоянную мою тему. Все они, конечно, люди разные, и фильмы про них разные. Но в каждом из героев есть эти любимые мною человеческие качества, воспитанные прежде всего делом, которому люди служат. Моих героев нельзя не только представить без дела, но и назвать их просто по имени, не указывая профессии, нельзя! Откровенно говоря, не могу себе представить генерала Бессонова без армии, как не могу представить летчика Тимченко без неба, не могу представить, что после отстранения его от полетов он смог бы работать на земле. Недаром же, когда герою приходится расстаться с авиацией в силу трагических обстоятельств, он говорит: «Мне не нужна «любая работа», мне летать надо».

— А как понять название фильма «Запас прочности»?

— Наш фильм о бесконечности мужества, о бесконечности любви человека к своему делу, о бесконечности его выносливости, но и предельности его физических сил, о его душевной хрупкости. Мой герой сумел взлететь в небо в обстоятельствах чрезвычайных — во время землетрясения, когда под ногами в буквальном смысле горела земля, а потом совершить уже абсолютно немыслимую посадку, при которой от самолета отвалился хвост... Но вот пережить то, что больше не придется летать, — он не сумел. Пытался примириться, пытался свыкнуться с мыслью о жизни без неба, о другой работе — не вышло. Сердце не выдержало.

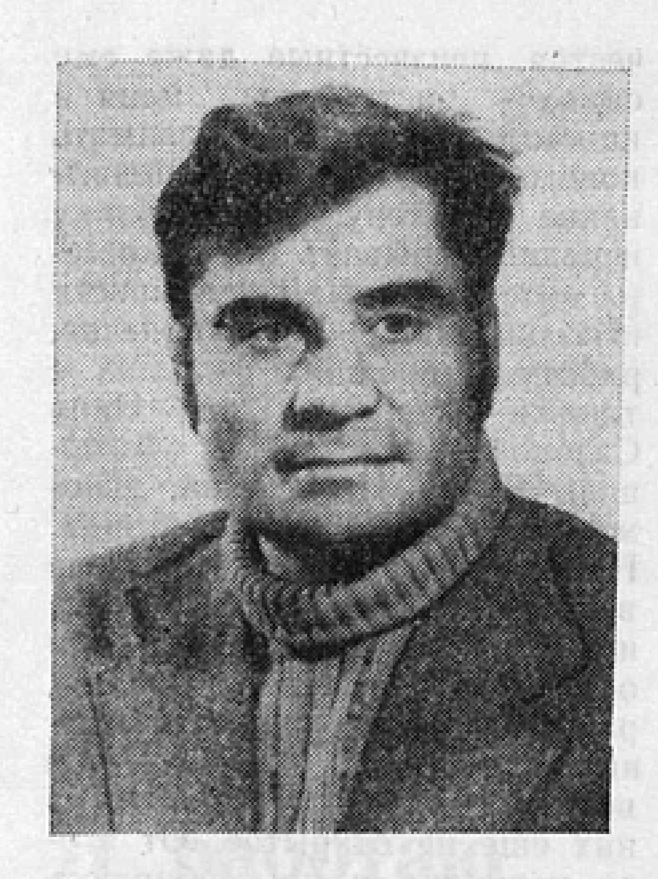
Сейчас мы как раз готовимся снимать сцену в госпитале. Тимченко разговаривает с пришедшими навестить его членами экипажа о том, что пора, мол, ему осесть на земле... Трудный для моего героя разговор, а для меня — трудная сцена, ибо тяжело играть Тимченко в состоянии некоего душевного кризиса. И все-таки в сцене, которую мне предстоит сейчас прожить, я буду помнить о том, что именно через этот образ проходит основная авторская мысль о мужестве, цельности и прочности человека.

Интервью вела К. Щербакова

П. Любимов

...Плюс рекорды

Одной из отличительных черт современного кино является, на мой взгляд, стремление к исследованию обязательно нового глубинного материала. К этому стремятся режиссеры, и зрители любят фильмы, которые обращаются к необычному, неизвестному. Если же режиссер снимает картину, в которой рассказывается о том, что знакомо каждому, то успех ее уже будет зависеть от новизны и глубины авторского взгляда, от того, сумеет ли художник сказать о пред-



мете что-то свое и не раствориться в многоголосном хоре предшественников.

Эти вопросы занимают меня сейчас потому, что свой следующий фильм — его рабочее название «Быстрее собственной тени» — я буду делать на спортивном материале, к которому не раз обращался кинематограф. К тому же спорт — это та область человеческой деятельности, к какой себя считают причастными даже те, кто спортом никогда не занимался.

В самом деле — утром из газет мы узнаем последние спортивные новости, днем в метро слышим разговоры о состоявшихся накануне состязаниях, вечерами у телевизора следим за ходом волнующих поединков. Спорт стал неотъемлемой частью нашей жизни и именно в этом плане приобрел огромное значение как предмет художественного исследования, сулящий непредвиденные открытия в психологии человека.

Я вспоминаю один случай. Было это десять лет назад, во время подготовки к съемкам «Новенькой» — моей первой картины о спорте. Однажды вечером я шел по улице. Мое внимание привлек свет, шедший из окна подвального помещения. Подойдя к окну и всмотревшись, я увидел небольшой спортивный зал, в котором юные гимнастки выполняли свои нехитрые упражнения.

Трудно описать все возникшие в тот момент ощущения. Но именно тогда я вдруг впервые п о ч у в с т в о в а л спорт, ощутил его притягательную силу, его атмосферу благородной борьбы, его рекордов. Одним словом, эмоционально причастился к спорту и понял, что спорт — это особая жизнь, вся окрашенная стремлением к рекордам, а значит, к совершенству, и ставят эти рекорды люди — не «звезды». Обыкновенные люди с присущими им страстями. Те, которые когда-то, возможно, приходили вечерами в маленький полуподвальный зал и делали свои первые шаги в спорте.

Спортсмены запрограммированы на рекорд, их готовят к свершению невероятного, непосильного для обычного человека. Но все же в первую очередь они люди. Понятия нравственности и человечности не растворяются в понятиях «рекорд», «победа». Выиграть любой ценой — задача, чуждая духу советского спорта. Вот то, о чем мы стремимся заговорить с экрана. Вот истина, к которой мы хотим (и это, на наш взгляд, очень важно сегодня) подвести героев и зрителей нашей будущей картины.

Сценарий фильма написан Далем Орловым, драматургом и кинокритиком, который, между прочим, в прошлом сам серьезно занимался легкой атлетикой. Так что эта работа является для него своеобразной данью уважения «королеве спорта». Легкая атлетика недаром носит свой титул. Ведь наибольшее количество медалей, разыгрываемых на спартакиадах и олимпиадах, приходится именно на ее долю. К тому же — легкая атлетика — это как бы «чистый» спорт, почти полностью лишенный элементов театральности, которые, скажем, присущи гимнастике, фигурному катанию или даже футболу. И вот в этой, «чистой» атмосфере отчетливее всего, мне кажется, проявляются человеческие качества спортсменов, идейная и нравственная зрелость тех, кто ставит рекорды.

В спорт входят по-разному. И по-разному живут в нем. Главный герой сценария — Петр с присущим ему максимализмом считает, что нельзя быть средним бегуном. Либо нужно стать чемпионом, либо вообще бросить тренировки. Поначалу Петр избирает второй путь и готов проститься с мечтой о рекорде. Но жизнь вне стадиона, вне борьбы не приносит ему радости. И тогда он возвращается, чтобы стать чемпионом.

Во время крупных международных соревнований Петр окажется в числе лидеров финального забега. Останется только последний рывок, и возможная, долгожданная победа над самим рекордсменом мира из ГДР, который тоже участвует в забеге, превратится в реальность. Но в толчее финишного спурта кто-то третий наступит на ногу рекордсмена, и он упадет. Для Петра откроется беспрепятственная дорога к победе. Но что это будет — победа благодаря случайности или закономерный и доказанный итог всех его усилий, физических и душевных?

Подарки судьбы Петру не нужны. Он останавливается и помогает подняться своему сопернику. Оба они финишируют последними.

Однажды на стадионе такой удивительный случай произошел. Мы постараемся осмыслить его в художественном фильме. Поведение спортсмена здесь не каждый оценит однозначно. Спорт есть спорт, и в нем ценится все-таки первое место. Это так. Но ведь у каждой победы может быть не только чисто спортивная, а и

нравственная цена. В ней может быть, как говорится, и моральный смысл. Ведь как должен быть уверен человек в своих физических и психических потенциях, чтобы вернуться к сопернику и подать ему руку помощи! Разные точки зрения на этот поступок высказывают персонажи будущего фильма, но мы, авторы, внутренне присоединяемся к тем, кто видит в поступке нашего спортсмена прежде всего победу рыцарского духа, торжество олимпизма (помните, основатель Олимпийских игр современности Пьер Кубертен говорил: важно не победить, а участвовать...), проявление очень незаурядного, своеобразного характера. При этом мы учитываем, что, совершив такой шаг, наш герой должен быть и в остальном, как говорится, логичен, должен соотноситься драматургически с неожиданным поступком в финальном забеге. К мировому рекорду наш герой придет, но позже, он завоюет его в острой бескомпромиссной борьбе. Случай будет бессилен вмешаться в ход закономерности...

Эпизод, кратко рассказанный здесь, является в сценарии узловым. Уже сейчас я представляю себе, как будет решена эта сцена на экране. Конец забега. Шумные трибуны гигантского стадиона. Пустая беговая дорожка. И одинокая фигура уходящего Петра. На лице героя смятение. Он оказал помощь человеку, своему сопернику и своему заочному спортивному учителю. Но он еще не уверен в правильности своего поступка — ведь медаль, которую он мог выиграть для советской команды, завоевали другие...

Решение проблемы, заявленной в этом эпизоде, выходит за рамки спортивной тематики. Речь идет о человеке, в силу неосознанной им внутренней потребности побежавшем «против часовой стрелки». Но он еще окончательно не уяснил для себя, что же является истинным в данном случае — золотая медаль, чемпионский титул или же присущее человеку чувство благородного порыва, хоть и в ущерб спортивному престижу?..

Сейчас продумываются не только ключевые сцены, но и все мало-мальски существенные элементы будущего фильма. Идет подготовительный период. А именно эта стадия работы для меня лично является главной. С момента начала съемок режиссер перестает быть, в полном смысле этого слова, руководителем творческого процесса. Приходит много новых людей, деятельность которых не может вполне контролироваться постановщиком. Возникают ситуации, разрешить которые он, может быть, даже бессилен. Иное дело — период подготовки к съемкам, когда режиссерская мысль указывает направление поисков, определяет характер и масштаб работы.

В настоящее время подготовительный период расширен. Появилась возможность более тщательно обдумать свой замысел, точно выбрать актеров. Однако нередко эта возможность остается нереализованной из-за того, что средства, отпускаемые на работу в подготовительном периоде, недостаточны. Стремление создать на данном этапе образ будущей картины, верно выбрать исполнителя на роль Петра не подкрепляется, так сказать, материальными ресурсами.

Но как бы там ни было, мы будем искать тщательно, не считаясь с затратами времени, актера на главную роль, ибо это одна из наших основных задач.

Подлинное удовлетворение приносит мне работа с незаурядными актерскими личностями. Стремление испытать чувство радости от знакомства с талантливыми исполнителями, желание открыть в актере качества, неизвестные даже ему самому, заставляет меня в каждом новом фильме снимать нового актера, так как привыкание к актеру, к его облику нередко скрывает от режиссера потенциальные возможности исполнителя. Хотя, конечно, работу в прежних фильмах с такими актерами, как Нина Сазонова, Александр Фатюшин, Елена Цыплакова, вспоминаю всегда с удовольствием. Надеюсь, что и на этот раз встреча с неизвестным пока исполнителем главной роли окажется удачной. Вообще, работая в основном с известными зрителю актерами, я всегда стремлюсь открыть в них еще не открытое. От этого принципа я не собираюсь отступать и на этот раз. Думаю, например, что роль начальника легкоатлетической федерации, которую сыграет в будущей картине Юрий Соломин, расширит наши представления об этом талантливом актере.

... Герой фильма «Быстрее собственной тени» добьется рекорда. Сам. Конечно, Петру будут помогать товарищи, тренеры, но главная тяжесть ляжет все-таки на его плечи. Ведь, как скажет герою один из его наставников, «рекорды не делаются по протекции». Что бы ни происходило, человек, идущий на рекорд, должен быть сильным. И не только физически...

Хочется, чтобы эта мысль отчетливо прозвучала с экрана. Хочется, чтобы получилась серьезная картина, раскрывающая «кухню» спорта. Хочется, чтобы фильм, первый кадр которого снят в июле, на Спартакиаде народов СССР, был показан в год открытия Олимпиады-80.

Интервью вел С. Лаврентьев

Алла Демидова

Я работаю в театре и в кино

— Вы любите говорить об актерской профессии, театре?

— **Да.** Но терпеть не могу, когда об этом говорят другие. В искусстве, так мне часто кажется, теории нуждаются еще в уточнении, что это теория такого-то, и только ему она служит орудием. Впрочем, я часто замечала, что у актеров «теории» расходятся с делом. Иногда хорошая теория и — плохой актер, иногда наоборот — бог знает что говорит, а играет прекрасно.

У меня много всяких «теорий». Они часто меняются. К счастью, не всегда совпадают с делом. Я очень люблю учить, как надо и не надо делать. (Читающий мою книгу, я думаю, уже это понял.) Может быть, это осталось от моей университетской профессии — преподавателя.

Бернард Шоу любил цитировать одного древнего философа: «Поучает тот, кто не может сделать сам». Правда, говорят, сам он ужасно любил учить.

— Какая сейчас у вас любимая «теория»?

— О пластике и слове. О том, что зритель не только слышит, но и видит.

Главы из книги А. Демидовой «Вторая реальность» печатались в «ИК», 1979, № 1, 4.

●

Последнее время все чаще и чаще можно слышать, что актеры утеряли культуру слова. И может, в этой потере мы утеряли искусство трагедии...

Но театр — не для слепых. Актерское искусство не только слышимое, но и в и д и м о е. Нужно найти смысл роли не только в слове, но и чисто театрально — з р и т е л ь н о.

В конце прошлого столетия психологи выдвинули теорию, согласно которой мы не потому смеемся, что нам смешно, а нам потому смешно, что мы смеемся. Прямая зависимость чувств, эмоций от мимики и пантомимы! Станиславский один из первых на театре заинтересовался этой теорией. И на своих уроках проводил опыты: «Сожмите кулаки, стисните зубы, наморщите лоб, вообще мимикой и пантомимой изобразите гнев — и вы сами начнете переживать это чувство».

О такой же зависимости писал и Шекспир, великий знаток сценического искусства:

Когда ж нагрянет ураган войны,
Должны мы подражать повадкам тигра:
Кровь разожгите, напрягите мышцы,
Свой нрав прикройте бешенства личиной!
Глазам придайте разъяренный блеск...
Сцепите зубы и раздуйте ноздри;
Дыханье придержите, словно лук.
Дух напрягите, — рыцари, вперед!

Видимо, все-таки условно-рефлекторная связь, зависимость чувств от мимики существует. Но, в конечном результате, мимика — у актера, а вызываемое этой мимикой чувство — у зрителя. И чтобы спровоцировать на спектакле нужное чувство у зрителя, надо на репетициях искать органически точный жест, который первоначально выйдет из точного чувства. Эмоционально точный жест у актера вызывает точное чувство у зрителя.

Чтобы понять природу этой органики, надо вспомнить механизм возникновения условного рефлекса. Как человек ведет себя при первом ожоге? Сначала он чувствует боль, потом отдергивает руку. Когда вырабатывается рефлекс, отдергивание происходит еще до того, как возникает ощущение боли.

Чтобы сыграть то же самое на сцене, я должна на репетициях сначала представить,

пережить в уме этот болевой удар, и тогда движение руки будет естественным, органичным. Одним словом, пластика вначале рождается в голове: она будет тем точнее и действенней, чем ярче представляешь, переживаешь в уме чувство своего героя. Потом постепенно, от репетиции к репетиции этот условный рефлекс закрепляется, — и на спектакле отточенная пластика актера вызовет верное чувство у зрителя: актер резко отдергивает руку, а зритель ощущает боль от ожога.

Ребенок, скачущий верхом на стуле, — своего рода образец для актера. Поведение ребенка абсолютно естественно, органично, потому что он до конца верит в правду своей игры.

Сидя на стуле, можно попытаться внушить себе, что под тобой настоящая лошадь. Но, пожалуй, это будет лишь некая разновидность галлюцинации. К мастерству актера она отношения не имеет. Нужно идти иным путём: не воображать, что стул — это лошадь, а увидеть себя скачущим на лошади. И от этого активного ви́дения неизбежно возникает правдивая пластика скачущего человека.

Эта сторона игры актера кажется мне особенно важной. Пластика должна быть избавлена от всего внешнего, лишенного внутренней наполненности, внутреннего оправдания.

Актер может играть хромого — не хромая, горбатого — не горбясь, урода — не уродуя себя гримом. Если я поверю в безобразие своей наружности, родится то внутреннее самочувствие, которое само поведет меня в игре. Пластика тогда будет не копией физически отталкивающих движений уродливого человека, но выражением его внутреннего состояния, его нравственной сути. И тут диапазон возможностей характера может быть крайне широким: от стеснения человека, страдающего из-за своей непривлекательности, до озлобленного цинизма, стремления умышленно выставить напоказ все свои дефекты.

Я, кстати, убеждена, что легенда о красоте многих прославленных актрис идет от их веры в нее, от ощущения легкости и радости, которые сопутствуют этой вере, от счастья, которое дает им игра на сцене или перед камерой. А в быту эти замечательные красавицы оказываются ничем не отличимыми от тысяч других самых обычных женщин.

Пластика актера по своей природе бывает разной. Для удобства терминологии ее можно поделить на условную и безусловную. Безусловная — это та, которая дана человеку от рождения. Уже в самой внешности любого человека заключен какой-то пластически выраженный характер. Скажем, длинные руки, сутулые плечи, костлявость, медлительная тяжеловатая походка создают образ усталого, погруженного в себя человека. И в этом облике актер, например, Николай Волков, может переходить из роли в роль, играть и современного врача, и шекспировского Фра Лоренцо. И все это будет и интересно, и выразительно, и хорошо. Но по внешнему рисунку несколько однообразно.

А условная пластика — это пластика сознательная, скрупулезно, по крупицам отобранная только для данного образа. Ее возможности, на мой взгляд, неизмеримо шире того, что доступно самой яркой актерской фактуре. И чем она осознаннее, тем шире способен актер раздвинуть рамки своей индивидуальности, тем полнее может он воплощать характеры, далекие от него по своей человеческой сути и по внешнему облику. В этом случае отбор выразительных средств диктует логика роли.

Когда Эмма Попова из Ленинградского БДТ в горьковских «Мещанах» бьет на сцене несуществующую моль, этот почти сомнамбулически повторяющийся жест — не просто бытовой штрих. Эта неистребимая моль — метафора окружающего мира, его нравственной атмосферы, его пустоты, бездуховности. И все сказано одним движением рук!

Работа актера над пластикой начинается задолго до спектакля, до съемки, даже до репетиции. Идут поиски грима, костюма. Найденный внешний облик определяет характер движения героя. Я не говорю уже о том, что длинные юбки или пышные рукава костюмов прошлого века заставляют меня держаться иначе, чем в современной одежде. Даже цвет имеет значение. В черном платье моя пластика будет иной, чем в белом или желтом, или красном. В цвете костюма уже отражен харак-

тер человека, его состояние, его настроение, а значит, и их внешнее проявление — движение.

В поисках рисунка образа участвуют и режиссер, и художник, и гример, и даже композитор. Все! Но если актер не сумеет воспользоваться тем, что ими найдено, все пропадет: костюм повиснет тряпкой, грим останется мертвой маской, мизансцена — придуманной схемой. В живой образ это не сложится.

Одним словом, актер как бы завершает труд многих работающих над спектаклем художников. Это в театре. Но в кино последняя инстанция не актер, а оператор. Скажем, в «Макбете» Орсона Уэллса есть кадр, где герой после убийства короля смотрит на свои окровавленные руки, протянутые прямо на аппарат. Широкоугольный объектив деформировал изображение, руки кажутся огромными, гораздо бо́льшими, чем лицо. И этим сказано все: искаженными пропорциями фигуры передано внутреннее состояние человека, изуродовавшего свою человеческую суть, убившего не только Дункана, но и себя как человека.

Иногда драматургия предопределяет пластическое решение роли. Она не навязывает, а намечает, обозначает контуром характер движения. Очень ярко выражено это у Брехта. Скажем, в «Добром человеке из Сезуана» самим сюжетом задано раздвоение личности героини, воплощение ее в двух лицах — доброй Шен-Те и жестоком Шуи-Та. А два воплощения — это уже два разных пластических рисунка. Сам характер брехтовской драматургии требует от актера не иллюстрации мысли пластикой, а мышления пластикой.

Такие пьесы — особая, достаточно узкая область драматургии. Это, в основном, философские притчи, условность сюжета требует и условности актерской пластики. В драмах же традиционных, психологических чаще всего пластика — не выражение всей концепции вещи, а только точно найденный штрих.

Бывают талантливые актеры, как говорят, от бога одаренные — они могут, сами того не сознавая, создать выразительнейший пластический образ. Но если такой актер сам не понимает смысла того, что делает, — а такие люди есть, и в театральной среде они достаточно известны, — то уровень его ролей будет колебаться от триумфа до провала, от блистательного успеха до безнадежной неудачи.

У актера, способного критически разбираться в своей работе, таких перепадов не будет, даже если его природный талант не столь велик. Вероятность его провала неизмеримо меньше. Речь идет о вкусе. Он необходим актеру, но порой случается, что именно вкус является преградой — актер оказывается его пленником. И тогда сознательно или бессознательно актер следует предписаниям «хорошего вкуса», он внутренне усвоил, что правильно и что неправильно, что есть искусство и что уже за его гранью. А может быть, именно за этой гранью и таится «неведомое», то, что еще не найдено, что еще только ждет своего открытия.

Актер, творящий стихийно, по наитию, несоразмеряющий каждый свой шаг с апробированными эталонами, не сознавая того, может вырваться в эту недозволенную область, открыть в ней такое, что только руками разводишь от изумления. Но в той же самой области неведомого его может ждать и провал.

Пластический образ требует от зрителя большей работы мысли, затраты душевных сил. Но эти затраты возмещаются глубоким переживанием, нестираемым следом в памяти.

Черкасов в роли профессора Полежаева. Кто не помнит его точного, характерного грима, походки, сутулой взъерошенности, прищура глаз? Облик Полежаева — Дон Кихот с иллюстраций Доре, и его невозможно представить иначе.

Но для того, чтобы получить от зрителя ответную отдачу творческой энергии, ее сначала надо затратить — затратить самим актерам. Создание пластического рисунка — это не просто повторение увиденного в жизни. Это поиск, отбор художественно осмысленного жеста, единственного из многих. Причем такой жест может даже противоречить нашему бытовому представлению о достоверности. Легче подражать интонациям, чем движениям, но движения воздействуют сильнее.

Ежи Кавалерович в одном своем интервью очень любопытно рассказывал о работе над

«Фараоном». В числе прочего ему пришлось немало помучиться над самой элементарной проблемой: каким движением герои могут выражать чувство любви. Поцелуя древние египтяне не знали — так считают специалисты, во всяком случае, ни на одном из памятников живописи тех времен поцелуи не изображены. Правда, Кавалерович все же разыскал один рельеф, изображающий мать, вроде бы целующую своего ребенка, но египтологи объяснили, что таким способом в те времена кормили младенцев. А поцелуй заменяло, по всей видимости, нечто вроде обнюхивания. Модернизировать эпоху Кавалерович не хотел — в этом случае древние египтяне стали бы походить на людей с пляжа, обмотавших бедра полотенцами. А воспроизведение исторически достоверного «обнюхивания» дало бы эффект сугубо комический. Режиссер избрал третий путь, который вполне оправдался, — путь стилизации. Любовь герои выражают сближающимся движением поднятых рук: это и не современный жест и не старинный. Жест вымышленный, но он свободно вписывается в ту обобщенно-условную среду, в которую погружено действие фильма.

Вообще роль пластики условной, антинатуралистической, сознательно уходящей от житейского правдоподобия, велика. Такая пластика создает образ, который оказывается шире обыденности, открывает за его гранью какие-то гораздо более глубокие, емкие категории.

После просмотра фильма И. Таланкина «Чайковский» я несколько раз слышала от людей, хорошо знающих музыку, что в сцене исполнения Шестой симфонии Смоктуновский играет неправильно: нельзя начинать дирижировать тем взмахом руки, который делает он. А по-моему, этот жест очень точен для создания образа. Чайковский движением руки как будто поднимает оркестрантов с мест, притягивает их к себе, берет в союзники, сотворцы созданной им музыки. И какое имеет значение, что это движение не соответствует правилам дирижерской техники!

«Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман»... Правдоподобие кописта — это и есть «тьма низких истин», а облеченный в пластику обобщенный образ — «обман», возвышающий нас.

Нынешнего актера нередко упрекают в однозначности, одноплановости. Но, может быть, сейчас время такое, когда нет, к сожалению, хороших участковых врачей широкого профиля, а есть первоклассные узкие специалисты.

Каждому актеру в современном спектакле нужно соотносить себя с замыслом спектакля в целом. Недаром мы сейчас говорим о режиссерском театре. Все включается в единую образную систему.

Есть такие цикады — флотиды. Они располагаются вдоль стебля растения таким образом, что похожи на соцветие. Иногда на вершине стебля теснятся цикады с бледной желтовато-зеленой окраской, но чем темнее их окраска, тем ниже они спускаются, и в целом создается впечатление увядающего соцветия.

Приблизительно так же строятся спектакли, которые мне нравятся.

Симфоническое звучание, где у каждого актера — своя партитура. Вы замечали, как прекрасно сосредоточены музыканты, когда они исполняют сложное музыкальное произведение. Они — одно целое. Они слышат одну тему — Музыку. В этот момент на второй план уходят их личные неприятности, профессиональные разногласия, несовместимость характеров. Они поднялись над всем суетным, мелким. И делают одно дело. Они работают. Они профессионалы. Они — мастера.

Для меня большой вопрос — партнерство. С хорошими партнерами я играю хорошо, с плохими — из рук вон плохо. Например, в спектакле «Деревянные кони» первая часть построена полифонично, многослойно: на сцене посиделки, в то же время идет несколько литературный рассказ актрисы Т. Жуковой о Милентьевне, которая сидит тут же, — и все это переплетается с видениями самой Милентьевны. Когда актеры пытаются бытово, привычно оправдать свои реплики, включают в свой рассказ оценивающие реакции, междометия — все здание спектакля рушится. Мне становится очень неловко на сцене, стыдно: что это, мол, я сижу перед всеми и непонятно кого изображаю, без грима, без слов...

Когда же все участники настраиваются на тему Милентьевны, прислушиваются друг к другу, к залу и к себе, — спектакль идет хорошо, и мне очень легко играть. Ибо просто старуху сыграть в общем-то не трудно. А старость, одиночество старости, способной созерцать, одиночество мудрое, достойное и чуть ироничное — это уже тема. Но эту тему без общей слаженности, настроя на одну волну, без партнеров я сыграть не смогу. Не все актеры умеют слушать. Заняты только своей правдой, своей жизнью роли; или думают о впечатлении, которое производят на публику, или о других вещах, не относящихся к сцене. Вести разговор с такими партнерами мучительно. Их реплики летят, как пинг-понговские шарики на кривом столе — невесть куда...

Когда в хорошем, сыгранном оркестре с прекрасным дирижером несколько инструментов — или хотя бы один — фальшивят, хорошей музыки тоже не будет, хотя нетребовательный, неподготовленный зритель эту фальшь может и не услышать.

Конечно, в театре, как и в оркестре, не все равны по способностям, профессиональности. И чем больше разница в уровнях таланта, тем больше страдает от этой разницы талантливый человек. Он всегда будет спускаться до слабого, потому что лучше других понимает, что, если не будет общего уровня, его роль будет звучать диссонансом. В репетициях устанавливается равновесие между различными талантами актеров, чтобы в результате получилось единое действие. Если же сильный не хочет снижаться до общего уровня, это будет выглядеть перебором, наигрышем.

●

— Вы любите ходить в театр?

— Нет. Но когда попадаю и если спектакль меня захватывает, бываю очень довольна, что пошла.

— А в кино?

— Тоже нет. Мешает реакция зрительного зала, которая в отличие от театра не может изменить ход происходящего на экране. В театре возникает аура — такое необъяснимое словами состояние, когда чувствуешь на себе взгляд, даже в спину — и отвечаешь на него. В кино эта аура разрушается. Предпочитаю смотреть фильмы по телевидению. Один на один — как с книгой.

— Смотря на других актеров, вы чувствовали, что надо играть по-другому?

— Да. Иначе не было бы разных актеров.

●

Играть классику легко и трудно. Легко потому, что прекрасный литературный материал. Широкое поле для выбора собственной тропинки. Трудно потому, что вся классика обросла штампами, предвзятыми мнениями. Роль до тебя уже сыграна и первый раз и сотый. Одни актеры ее сыграли хуже — те забыты. Другие играли лучше; третьи превосходно, они создали традицию восприятия. Это передается из поколения в поколение по литературным воспоминаниям, в устных рассказах. Те, кто помнит, например, «Вишневый сад» во МХАТе, рассказывают, как прекрасно играл Москвин Епиходова. Я не видела, но слышала несовершенную, правда, запись Епиходова — Москвина, и уверена, что сегодня он сыграл бы эту роль по-другому, потому что каждое время требует своего прочтения роли. Ведь роль складывается, в общем, из трех компонентов: драматургического материала, актерской индивидуальности и сегодняшнего дня. Отсюда — бесконечное множество неповторимых вариантов.

Первую роль из классики я провалила: Вера в спектакле Театра на Таганке «Герой нашего времени». Была я — только что закончившая театральную школу, и был Лермонтов — недосягаемая вершина, на которую можно смотреть, только задрав голову. Но так ничего не увидишь!

Хотя вначале было вроде бы все, что создает неповторимость. Прекрасный литературный источник. Очень хорошая, с большим вкусом и знанием театра, инсценировка, сделанная Н. Р. Эрдманом. Нетрадиционное распределение ролей: Печорин — Н. Губенко, Грушницкий — В. Золотухин, от автора — С. Любшин...

Доррер, художник «Героя нашего времени», принес прекрасный эскиз декорации. Сцена была затянута в серое солдатское сукно. На ней, чуть вправо от зрителя, ромбовидный из белой кожи станок. И белый, прозрачный

на свет, задник. Очень лаконично и красиво. (Станок и задник, кстати, потом вошли в спектакль «Антимиры».)

Печорин — Губенко казался необычным. И он действительно хорошо репетировал. Коля Губенко, как никто из актеров, точно вписывался в задуманный новый театр, хотя закончил ВГИК и не прошел вроде бы школы «Доброго человека». Правда, во ВГИКе он прекрасно играл в «Карьере Артура Уи». «Брехтовское» было и в его Печорине. Какая-то замкнутая жестокость: «Нас не надо жалеть, ведь и мы б никого не жалели»... (Он очень хорошо читал стихи Гудзенко в «Павших и живых».) И у меня — Веры — складывались с Печориным сложные, интересные отношения.

Для меня Губенко был всегда другим полюсом. Я этот полюс даже не пыталась для себя открывать. Просто знала, что есть такой полюс и что это всегда талантливо. Но никогда не смогла бы делать то, что делал Губенко. Он даже разминался перед выходом на сцену как-то по-особенному. Не как все. Если мне надо тихо посидеть в уголочке, внутренне сосредоточиться на пьесе, на том, что было, что будет, увидеть весь спектакль целиком и главное — конец, то Коля перед выходом на сцену разминался физически. Он делал какую-то свою гимнастику. Я пробовала подражать, тоже прыгала, сгибалась, разгибалась — и выходила на сцену совершенно пустой. Я даже увязалась за Колей, когда он несколько лет спустя пошел к немецкому актеру Шаалю во время гастролей «Берлинер ансамбль» в Москве, чтобы попросить Шааля показать нам его сложные разминочные упражнения, без которых, например, Кориолана, как его играл Шааль, не сыграть. Шааль нам эти упражнения показал. Действительно, очень сложные и длинные. Я сейчас удивляюсь, почему тогда Шааль, у которого были расписаны минуты, целый час показывал на гостиничном прикроватном коврике свои упражнения.

Эти упражнения мне не помогли. Я даже и не пыталась их запомнить и повторить. А для Губенко, видимо, там мало что было нового.

И вот такой Губенко — Печорин для меня, Веры, был и непонятным и притягивающим. Все вроде бы складывалось. Но... слишком много авторитетов вокруг. Я всегда и до сих пор боюсь авторитетов. До сих пор я не могу избавиться от страха перед актерами Вахтанговского театра, потому что для нас — студентов Щукинского училища — они все были учителями. Это мне мешало в «Чайке», в фильме, где моим партнером был Ю. Яковлев. И думаю, что сцена с Тригориным у меня не получилась так, как я хотела, по этой же причине. Я была ученицей на площадке. В «Шестом июля» я боялась столкнуться в кадре с Шалевичем — Блюмкиным. До сих пор не могу избавиться от страха перед Любимовым... И главный авторитет, конечно, — Лермонтов. Ведь это Лермонтов! А где-то внизу — мы. Любимов на репетиции постоянно говорил: «Трепетно относитесь к тексту. Это классика! Это вам не Иванов, Сидоров, Петров!»

И хотя все верно, но в искусстве нельзя с этого начинать. Это мое глубокое убеждение. Если берешься, надо работать на равных, как самонадеянно это ни звучит. Тогда из этого синтеза может родиться что-то интересное. А то всегда будут только ученические экзерсисы.

Довершил мой провал в Вере — костюм. Я всегда начинаю репетировать в своем платье. В чем прихожу на репетицию, в том и выхожу на сцену. Пока не привыкну. Потом через некоторое время надеваю какую-нибудь длинную нейтральную юбку. И уж после приходят необходимые детали.

И вдруг перед самой премьерой Доррер приносит эскизы костюмов, и их быстро делают в «Мостеакостюме» — организации, против которой я ничего не имею, но все-таки шьющей для ансамблей, так сказать, массово.

И когда я надела это репсовое бледно-сиреневое платье с буфочками на рукавах, а сверху еще газовый шарфик (очевидно, чтобы обозначить чахоточность Веры), в котором можно было в плохом сне или в шаржированной провинции играть Островского, Грибоедова, Щедрина — кого угодно — всех и никого, — но только не мою Веру, с современными резкими движениями, с широким шагом. Веру — худую, даже несколько костлявую, на ко-

торую давит тяжелое суконное платье (так я видела себя в воображении), открывая ее худые ключицы. Тут и болезнь, и незащищенность, и трагический конец... Да и на фоне условного оформления, затянутой в сукно сцены, это было бы очень красиво. Потому что, мне кажется, классику нужно играть на театре всегда в чуть-чуть концертной манере.

Надев дорреровский костюм, я плакала, ибо поняла: моей Веры не будет. Сшиты костюмы были за три дня до премьеры. Ничего изменить было нельзя. И в результате моя Вера получилась безликой несчастной женщиной в длинном платье, знакомой по безликим спектаклям и плохим иллюстрациям. Наверное, были и искренность, и настоящие слезы, а вот какая она все-таки, эта «несчастная» женщина, не запомнил никто — ни я, ни зрители. После этого у меня, может быть, на всю жизнь осталось пристрастное отношение к костюму.

Меня никогда не волнует декорация, и приспособиться к ней я могу очень легко. Возможно, это происходит оттого, что я много лет жила по чужим людям и снимала комнаты, где нельзя было ничего менять. Я жила в комнатах, где на стенах висели фотографии незнакомых людей, и я их или не замечала, или «разгадывала» их характеры, привычки, жизнь глазом равнодушного, хотя и любопытного постороннего. Я жила в комнатах и с вышитыми наивными кошечками, и с павловской мебелью. И это почти никак не отражалось на моем состоянии. А вот от костюма, от того, в чем я одета в настоящий момент, зависит у меня многое и в жизни, и в кино, и на сцене. И почти всегда у меня из-за костюмов бывают столкновения с художниками. Обычно эскизы костюмов делаются ансамблево: без учета индивидуальных особенностей. Например, в спектакле «Вишневый сад» для Раневской Левенталем был предложен дорожный костюм того времени: жесткие отвороты, корсет, прямая спина. Но Левенталь редко бывал на репетициях и не знал, что характер моей Раневской складывается совсем по-другому. Пришлось почти перед самой премьерой шить по моей просьбе свободное, легкое широкое платье, может быть, и не по журналам того времени, но такое, которое, я убеждена, могла носить моя немного легкомысленная, грешная, бездумно щедрая, одинокая Раневская: «Мороз в три градуса, а вишня вся в цвету...» — в этом та же незащищенная беспечность.

Во время репетиций «Гамлета» у нас в театре Давид Боровский, художник этого спектакля, принес эскизы костюмов. Решение мне понравилось. Фактура натуральной шерсти. Шерсть вязали во все века. Эти костюмы натуральны. И для нашей Таганки они были кстати. Мы и в жизни тогда все ходили в джинсах и свитерах. И поэтому трудный переход на театральные костюмы мог пройти безболезненно. Костюмы различались в основном цветом. Для короля и королевы костюмы были цвета патины. И на фоне серого занавеса наши королевские костюмы выглядели как две старые бронзовые фигуры. Красиво. Я потом об этом вспоминала, когда была несколько лет спустя в Париже, смотрела на собор Парижской богоматери. На фоне серого неба и серого камня — бронзовые фигуры в патине.

Идея Боровского была хорошей. Но когда связали костюм, выкрасили и принесли в театр, от этой идеи не осталось ничего. Мое платье было отвратительного грязно-зеленого цвета. Как на этикетках пишут: цвета «морской волны». Глядя на этот костюм, никакую патину вспомнить было нельзя, а вспоминались послевоенные детские трико непонятного цвета. Вспомнив Веру в «Герое нашего времени», где я проиграла, не убедив Любимова, — здесь, в «Гамлете», я начала издалека. Я не говорила, что мне не нравится платье. Но я, например, говорила: «Юрий Петрович, прочитала у Цвейга в «Марии Стюарт», что королевский траур — белый. И венчаются они в белом. Поэтому оправданы будут фразы Гамлета: «не износив башмаков» и «с похорон пошел на свадьбу пирог поминный», то есть это значит, что не прошло и месяца, как в том же платье, в котором шла за гробом, королева была на свадьбе. Нужно белое платье». Еще через неделю говорю (а Офелии, естественно, сделали белое платье, ручная вязка, угрохали массу денег, поэтому репетирует Офелия в белом платье, а я пока в своем,

цвета «морской волны»): «Юрий Петрович, это ж трафарет. Всегда Офелию играли в белом платье. Возьмите любую постановку «Гамлета». А невеста-то кто? Гертруда. Офелии еще долго до невесты. Вы посмотрите, как прекрасно играет Наташа Сайко. Она играет такую незаметную мышку. Она мышка. Ее в этом серо-коричневом занавесе и не видно. Она не выпячивает себя. Это вот Король и Королева... А Офелии не видно». И так постепенно я добилась, что Сайко — Офелии сделали платье в цвет занавеса, оно сливается с ним, а мне — белое. Но когда я надела белое платье, которого добилась с таким трудом, я поняла, что и в нем не могу играть. Потому что, чтобы выйти на сцену в вязаном платье, надо обладать фигурой Афродиты. И тогда (а уже денег нет, потому что перевязывали костюм два раза, и наш занавес, — из чистой шерсти, ручной работы) я взяла какие-то два белых платка, которые еще не успели покрасить, сшила — и получилось подобие пончо, но до полу, со шлейфом, прикрывшим платье.

Я считаю, что костюм мне очень помог в этой роли. Как костюм Аркадиной в «Чайке». Когда утверждали эскизы и мне показали, я согласилась из-за вечного сомнения: «а вдруг это правильно». Сшили крепдешиновое платье, мне оно понравилось, оно было цвета увядающей травы, и я подумала — на натуре это будет красиво. При моей худобе я попробую в этом крепдешине сыграть излом, «декаданс», вечное актерство. Но когда мы приехали на натуру — это было под Вильнюсом, — и я увидела впервые декорацию, я поняла, что костюм мой не годится. Была выстроена маленькая-маленькая дачка, где рядом курятник, где рядом убирают сено, где рядом рыбалка, хозяйство, а я — нате — в крепдешине. Для меня Аркадина — хорошая актриса, актриса со вкусом. Она не может ходить в крепдешиновом платье рядом с курами. Были слезы, но что делать, не поедешь же в Москву перешивать костюм... Я пошла в магазин, купила материал — штофный, тяжелый. Мы за ночь с художницей по костюмам Г. В. Ганевской (к счастью, она прекрасный мастер своего дела) сшили платье. И получилось платье немного театральное, немного актерское — не то халат, не то вечернее (вечернее — не праздничное, а вечернее, потому что вечер) — широкие рукава, бордовый шарф, складки на спине. И походка премьерши получилась от этого платья. Те же муки с костюмом были в «Шестом июля».

Сохранилась хроника, запечатлевшая Спиридонову. Она была дочерью генерала. Всегда ходила в корсете, в большой шляпе — с какими-то перьями, с большими-большими полями. Красиво. Спиридонова, если судить по кадрам хроники, — брюнетка с широкими черными бровями. Мне надели черный парик, красивую шляпу, корсет — портретно похоже. Но я подумала, что такой костюм меня уведет в классические роли женщин, совершенно не связанных с политикой. И тогда попросила сшить костюм не на студии, а в современном ателье. Потому что мне нужно было, чтобы это был костюм с современными линиями, из современного материала, но как бы из того времени. Размер — на два номера больше, чем я ношу. Мне казалось, что складки, опущенные плечи платья — подсознательно вызовут у зрителя чувство обреченности моей героини...

Или, например, «Тартюф»... Спектакль хорошо, со вкусом оформлен. М. Аникст и С. Бархин принесли прекрасные эскизы костюмов. Но у меня, Эльмиры, во втором акте — сцена раздевания, а ведь платье не снимешь! Поэтому я придумала плащ, который можно снять. Придумала верхнюю деталь — такое фигаро с пышными рукавами, которое тоже можно легко снять. И я оставалась в вечернем платье на бретельках, в котором не стыдно показаться перед зрителями. И в то же время — целых две детали сняты, и все на глазах у публики. А после этого зритель поверит и в другие «предлагаемые обстоятельства».

Каждая классическая роль — задача со многими неизвестными, и если сегодня из этих многих неизвестных известны нам два или три — это отнюдь не значит, что роль исчерпана.

Я считаю, что самое высокое творческое удовлетворение приносят актеру те роли классического репертуара, в которых ему удается

докопаться минимум до второго, третьего, а еще лучше — до пятого, десятого планов роли. Невооруженным глазом мы видим всего несколько звезд, они составляют привычные очертания Большой Медведицы. Но в телескоп нам удается различить уже больше звезд, и тем больше, чем телескоп мощнее; а уж на фотопластинке с высокой разрешающей способностью мы видим их сотни, тысячи, среди них очертания Большой Медведицы могут и потеряться — но ведь это все тот же участок неба! Просто мы узнали его полнее, глубже. Вот к этой высокой разрешающей способности и должен стремиться актер, играя классику. Классика — шар, у нее тысячи точек соприкосновения с современностью.

Художник нашего времени не только имеет право, но и обязан видеть в достояниях мировой театральной культуры больше, чем его предшественники и, может быть, больше, чем видел сам автор.

●

— Существуют разные актеры. Один за сутки до спектакля уже никого не принимает, отключает телефон и целиком погружен в предстоящую работу. Другой, как, например, Ольбрыхский, может за три минуты до выхода на сцену курить, рассказывать анекдоты... А как поступаете вы?

— Все зависит от роли. Если бы вечером был «Гамлет», интервью бы не состоялось, и к телефону я бы не подходила, и даже бы не обедала. Потому что Шекспир требует аскетичности, подготовленности. И надо входить в эту роль готовой. А для других ролей мне, наоборот, надо больше уставать. И я часто это даже намеренно делаю. Вот Эльмира в «Тартюфе» — тут я стараюсь уставать перед спектаклем, чтобы у меня не было режиссерского самоконтроля. И у других актеров, мне кажется, все зависит от роли. Астангов, например, перед ответственным монологом опускал руки в горячую воду, Щукин, когда играл Егора Булычова, перед выходом прослушивал Шаляпина: «Уймитесь, волнения страсти...» И на этом «раскрепощенном» шаляпинском регистре выходил: «Шурок, Шурок, душно жить в этом мире...» Папазян, как говорили, играя Отелло, взвинчивал себя за кулисами — ходил, как тигр в клетке, и шептал: «Говорят, Папазян — плохой актер... Папазян плохой актер?! Ну, я вам докажу, что Папазян та-а-кой ак-те-ер!!!» — и с этим врывался на сцену.

Наверное, у каждого актера есть свои правила, как настраивать себя на игру. И есть, видимо, общие правила для всех актеров...

Прикажите, например, себе почувствовать то-то и то-то... ничего не получится. Нельзя захотеть по приказу, такой волевой приказ не сработает. Но если приказ будет облачен в какой-нибудь осязаемый образ, например, в ломтик лимона — результат окажется иным.

Так и перед спектаклем. Если я себе буду твердить: надо хорошо играть, я должна хорошо играть, я буду хорошо играть — из этого ничего не выйдет. Я только войду в нервное состояние, которое мне не поможет. Но если перед спектаклем «Гамлет», например, я увижу перед собой мрачные каменные, серые, мокрые стены Эльсинора и в них затерявшуюся маленькую фигурку сына, который взвалил на свои плечи непосильный груз, то Гертруду мне будет играть уже легче. Перед спектаклем «Деревянные кони» я стараюсь приходить в театр в хорошем, добром настроении. Сижу за кулисами, мирно болтаю с актерами, разгадываю сны реквизитора Верочки, проработавшей в театре около сорока лет, узнаю, как чувствуют себя дети гримера Анечки, рассказываю про свою бабушку, которая прожила до девяноста лет и никому не делала зла. Она была очень религиозна, перед смертью сказала мне: «Я думаю, человек живет для того, чтобы встречаться с другим человеком... На года, на день, на минуты... Но это самое главное».

И я готовлю себя на встречу с людьми, со зрителями...

●

По переделкинским улицам в поселке писателей гуляли две старухи. Одна с палкой, рука за спину, в телогрейке, длинный фартук, платок шерстяной, а под ним другой платок — белый. Вторая старуха более современная. Пальто, видимо, дочь «отказала». Из-под

пальто юбки не видно. Тоже в платке, но повязанном как-то небрежно. Гуляли они не торопясь, по солнышку, в первой половине дня.

Постепенно на репетициях «Деревянных коней» я стала подбирать для себя и телогрейку, и платок белый, а сверху вязаный, и фартук, и кофту светло-серую — нужно было перебить мой высокий рост разными цветами юбки и кофты (на эскизе у Д. Боровского было коричневое платье в мелкий желтый цветочек). Репетиции шли туго. Сначала решили отказаться от пояснительного авторского текста, который читал артист Золотухин. Сразу же вся вводная часть — характеристика Милентьевны — вылетела. Роли нет, есть тема. А как эту тему играть, на чем строить роль, непонятно. Как играть видéния? Реально? Например, с братьями: «Братья-то как услыхали...» На репетициях за моей спиной вставали четыре брата, и каждому была дана реплика:

— Одно только словечушко, сестра.

— Мы дух из Мирона вышибем... — и так далее.

Потом и от этого отказались, все перешло в рассказ актрисы Жуковой, а я братьев «видела» перед собой только мысленно — причем видела не впрямую по рассказу, а по-своему, по своей ниточке воспоминаний. Действие шло как бы в двух измерениях: с одной стороны, реальный рассказ Жуковой на посиделках, в котором принимали участие все присутствующие, а с другой стороны, шли видения — сны Милентьевны, которые зрители должны были прочитать только в моем взгляде, в моих глазах. У меня очень мало слов, и слова в основном обращены к зрительному залу, поэтому эти безмолвные воспоминания — сны играть трудно. Выручило то, что я сижу на авансцене, хорошо освещена, зал маленький, и я могу играть «крупным планом». В больших залах эта двойственность и поэтичность пропадали, оставалось литературное чтение. Просто «посиделки».

...Мне хотелось познакомиться с переделкинскими старухами, но как это сделать, я не знала. Не подойти же к ним и не сказать, что, мол, я играю вот такую старуху, как вы, расскажите мне о своей жизни. Даже если бы они и поняли мой вопрос и стали что-то специально рассказывать, вряд ли мне это помогло бы. А как случайно столкнуться с этими бабками, я не знала.

Сидела я как-то в лесу на скамеечке. Солнце. Снег. Морозно. Идут мои старушки. Видимо, устали. А скамейка одна. Думаю про себя, заклинаю — ну садитесь, садитесь. Подошли. Поздоровались очень обстоятельно, не торопясь. Сели. Разговорились: кто, откуда, прекрасная погода... Вторая старуха, разговорчивая (у нас в спектакле такую играет Г. Н. Власова), выложила всю свою жизнь, откуда она, кто дети, где кто живет, муж был пьяницей, сейчас она живет у снохи и так далее. Милентьевна (так я сразу же прозвала другую) сидит тихо и только трет палкой о снег. И когда уже та выговорилась — пауза, и только палка о снег, — болтливая говорит: «Смотри, как палка о снег, как о пшенную кашу». А «Милентьевна» моя вдруг: «А это я крысу чищу». Это была первая ее фраза. Я спрашиваю: «Какую крысу?» Она: «Да вот попала в сарае в капкан крыса, а я палкой-то и вытащила. Теперь целый день эту палку-то и чищу». Я говорю: «Как крыса? Живую крысу?» Она говорит: «Какую живую! Она там сунула морду за едой, а капкан-то сильный. Ну вот и все — насмерть». Я говорю: «Жалко крысу-то!» Первый раз она на меня взглянула: «Кого жалко? Крысу?» Я говорю: «Ну так грех, наверное. Ведь сказано «не убий». Если не убий, значит, никого не убий. И животных тоже не убий».

Вторая тут же рассказала какую-то свою длинную историю, которая увела меня куда-то на Полтавщину в совершенно другое время, и была о другом. Кончила эту историю. Помолчали. «Милентьевна», как будто этой полтавской истории не было, продолжая свою фразу, говорит: «Ну ведь и людей убивают. Вот, — говорит, — у нас был старик, странный был старик, но все говорили, что он ясновидящий — не знаю, я это ни разу за ним не замечала. Ну, кормили его, по домам он ходил. Как-то к нам пришел, а у него по всему телу вот такие вши». Она показала полпальца (кстати, я обратила внимание, что у нее руки

очень вроде бы городские, интеллигентные, давно не работавшие физически, высохшие. Узкая ладонь, длинные пальцы — то, чего я стеснялась в этой роли и все время прятала свои руки под фартук). «Вот такие, — говорит, — вши. А мы говорим: «Чего ж так, дед?» А он говорит: «Грех убивать-то». И все. И опять замолчала.

Еще я заметила, что моя переделкинская Милентьевна не только просто занималась делом — чистила палку. Она и слушала и не слушала. У нее была какая-то своя мысль, и это не значит, что она думала о мироздании или проматывала свою жизнь. Думает она, и только тогда смотрит на людей, когда какой-то вопрос или когда ее что-то удивляет. Что-то ново для нее. Но это очень мельком — а потом опять — вся в себя.

А я в своей Милентьевне на репетициях все время вертелась — кто говорит, на того и смотрю, головой киваю...

Перед спектаклем «Деревянные кони», когда зрители рассаживаются по местам, я сижу за кулисами в костюме моей Милентьевны и вспоминаю Переделкино, двух бредущих по аллее старух, у одной из которых за спину закинута рука открытой ладонью наружу, вспоминаю мою бабушку, как она молилась перед закатом, вспоминаю добрые поступки людей, с которыми мне посчастливилось встретиться, вспоминаю свое одинокое детство. Успокаиваюсь. Выхожу на сцену.

●

В «Вишневом саде» все крутится вокруг вишневого сада. Как в детском хороводе — он в середине. Левенталь сделал на сцене такой круг — клумбу-каравай, вокруг которого все вертится. На этой клумбе — вся жизнь. От детских игрушек и мебели до крестов на могилах. Тут же и несколько вишневых деревьев. Кстати, когда они не цветут, они почти уродливы, маленькие, кряжистые, узловатые. И — белый цвет. Кисейные развевающиеся занавески. «Утренник, мороз в три градуса, а вишня вся в цвету». Озноб. Легкие белые платья. Беспечность. Цвет цветущей вишни — символ жизни и цвет белых платьев, как саванов — символ смерти. Круг замыкается.

К счастью, я не видела ни одной Раневской — ни на сцене, ни в кино.

Много слышала рассказов-легенд о Раневской — Книппер. Ведь Чехов писал для нее. А с другой стороны — он остался недоволен спектаклем МХАТа... Я видела кинопленку с Книппер-Чеховой — сцена с Петей Трофимовым. Но, во-первых, спектакль по-другому выглядит на пленке, и, как правило, от этого проигрывает, во-вторых, Книппер в то время было уже много лет, а проблема возраста в ролях очень важна.

Откуда такая традиция восприятия, когда герои старых пьес кажутся нам взрослее?

Раневской, я думаю, около тридцати семи лет. Старшей дочери — Ане — семнадцать лет.

Чехов писал Книппер: «Я никогда не хотел сделать Раневскую угомонившейся».

О Раневской писали многие: Чехов про нее — «умна, очень добра, рассеянна»; Короленко — «дворянская клушка», Горький — «слезоточивая», «эгоистичная», «дряблая», «паразит», Ермилов (критик) — «мотивы поведения Раневской — неискренни, ее поступки неблаговидны. Ее трагедия — только пародия»...

Мне ничего не оставалось, как только вновь и вновь обращаться к тексту пьесы.

А по пьесе Раневской шесть лет не было в России. Жила во Франции, в Париже. Да как! Аня говорит про нее: «Мама живет на пятом этаже... (это для того времени-то), накурено, неуютно». Гаев говорит про сестру: «...она порочна. Это чувствуется по ее малейшим движениям». Раневская — про свою жизнь: «...он обобрал меня, бросил, сошелся с другой, я пробовала отравиться»... И вот после той бурной жизни женщина приезжает в Россию, чтобы продать последнее, что у нее есть, — имение. Для чего продать? Чтобы успокоиться, остепениться? Да нет, телеграммы идут из Парижа, и ясно, что с Парижем, вопреки заявлению самой Раневской, отнюдь не кончено... Раневская — синоним болезни и гибели целой эпохи, класса. Это не пушкинский высший свет, это не крепостники и это даже не дворянские гнезда Тургенева, это конец XIX, начало XX века — это среднее, обедневшее дворянство, это всемирная выставка в Париже, это

электричество, это первые самолеты, первый кинематограф, это приметы иного времени, это иные ритмы жизни, не миновавшие и последнего островка — вишневого сада. Сад обречен погибнуть, его сминает время. И можно ли ощущение обреченности, неминуемой гибели играть элегически спокойно?..

Конечно, Чехов имел в виду не только смену социальных укладов и ритмов жизни. Для него в гибели «Вишневого сада» звучала тема гибели поэтического духовного начала в русской культуре. А в спектакле Эфроса она звучала сегодня как призыв беречь эту внутреннюю культуру, сохранять духовность человеческих отношений. Без этого ощущения — духовности и надвигающейся беды — «Вишневый сад», мне кажется, не сыграть.

Для меня в понимании пьесы немаловажно и то, что Чехов писал «Вишневый сад», будучи уже смертельно больным. Туберкулез медики называют веселой болезнью. Болезнь обостряет ощущение окружающего. Озноб. Умирают в полном сознании. И в основном — на рассвете, с воспаленной ясностью ума. Весной.

И первый акт «Вишневого сада» Чехов начинает рассветом. Ранняя весна. Морозный утренник. Ожидание приезда. В доме никто не спит. Епиходов приносит цветы: «Вот садовник прислал, велел в столовой поставить». Садовник прислал (это ночью-то)... Все на ногах. Суета, и в суете — необязательные поспешные разговоры. Лихорадочный тревожный ритм врывается в спектакль с самого начала, он готовит такое же лихорадочное поведение приехавшей Раневской. Да, дым отечества сладок, но здесь, в этом доме, умер муж, здесь утонул семилетний сын, отсюда «бежала себя не помня» Раневская, здесь каждое воспоминание и радость и боль. На чем остановить беспокойный взгляд, за что ухватиться, чтобы вернуть хоть видимость душевного спокойствия? «Детская!..» — первая реплика Раневской. Здесь и сын Гриша и свое детство. Что здесь ей осталось? Только детство, к которому всегда прибегает человек в трудные душевные минуты. Для Раневской вишневый сад — это мир счастья и покоя, мир детства и безмятежности. Мир ясных чувств и справедливых истин, мир ушедшего времени, за которое она цепляется, пытаясь спастись.

Почему Чехов только две пьесы назвал комедиями — «Чайку» и «Вишневый сад»? В самих названиях заложен двойной смысл. Про «Вишневый сад» Чехов объяснял: «вишневый сад» — символ чистоты, прекрасного, духовного и «вйшневый» — все на продажу, дело, деньги. В «Чайке» тот же перевертыш: чайка — символ красоты, парения, легкости. И в то же время чайка — неразборчивая птица, которая питается и падалью. В искусстве все дозволено. Главное — результат (а эта пьеса о разном отношении к искусству).

Чехов назвал «Вишневый сад» комедией, хотя это трагедия. Есть много толкований этого несоответствия, хочу привести еще одно. Как никто, Чехов знал законы драматургии. Он знал: чтобы показать тишину, ее нужно нарушить. Трагедия, в которой от начала до конца плачут, рискует обратиться в комедию. И в то же время несоответствие поведения людей ситуации бывает трагично. Герои шутят и пьют шампанское — а болезнь прогрессирует, и гибель предрешена. Об этом знают, но еще наивно пытаются обмануть себя. Беда и беспечность. Болезнь и клоунада.

Первый акт — все знают о беде. О продаже имения. Но никто об этом не говорит, кроме Лопахина, который наконец-то дождался приезда, чтобы спасти их — рассказать о своем, как он считает, гениальном плане лечения: надо разбить сад на дачные участки и продавать. Его никто не слушает, а выслушав, высмеивают. «Милый мой, простите, вы ничего не понимаете»... — смеясь, говорит Раневская Лопахину. Как если бы больному, у которого смертельная болезнь, здоровый, ничего не знающий человек, не врач, говорил, что излечение, скажем, в том, чтобы покрасить волосы в зеленый цвет — тогда «как рукой снимет». Естественно, от такого совета отмахиваются.

Со скрупулезностью врача Чехов ведет историю болезни. Во втором акте в болезнь уже поверили. Лихорадочно ищут средство спасения. За Лопахина цепляются — «не уходите», «может быть, надумаем что-нибудь». «Нелюбимому врачу» Лопахину раскрывают душу (мо-

нолог Раневской о грехах), докапываются до причины болезни.

Третий акт — ожидание результата. Торги. Как ожидание исхода тяжелой операции. Тут несоответствие ситуации и поведения достигает вершины: стремятся прикрыть смертный страх музыкой, танцами, фокусами. Да фокусы-то какие! «Вот очень хороший плед, я желают продавать. Не желает ли кто покупать? — ерничает Шарлотта. — Ein, zwei, drei!» Из-за пледа выходит Аня — на продажу! «Ein, zwei, drei!» Выходит Варя — тоже продается, но никто не покупает. Монолог Лопахина. После этого напряженного ожидания, после клоунады и ерничества — истерика Раневской: «а! а! а!»

И, наконец, четвертый акт. Все позади. И беда, и болезнь, и смерть. Как во время похорон, когда домашние занимаются делами, приглашениями, разговорами. Только иногда среди этой суеты похоронных сборов — вдруг отупение, все сидят рядом, молчат. А потом опять дело... дело. Суета. И опять собрались осиротелой кучкой. Все вроде бы буднично. И лишь в финале прорывается настоящий, как будто только что осознанный, последний крик — прощание над могилой: «О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость. Счастье мое, прощай!.. Прощай!..»

«Я умираю. Ich sterbe» — последние слова, сказанные Чеховым.

«Жизнь-то прошла, словно и не жил. Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего.... Эх ты... недотепа!..» Потом «слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву». Это последние слова, написанные Чеховым в «Вишневом саде». Как предчувствие тех своих последних слов...

Я никогда раньше не была в Доме-музее А. П. Чехова в Ялте. Пугало само слово: дом-музей. Остался Чехов, который только что переехал с Малой Дмитровки, Чехов в Мелихове, Чехов наездами в Москву, письма Чехова... Он тут, он всегда может появиться... И вдруг — дом-музей. И все-таки — пошла. Вернее, потащили знакомые.

Поразила меня комнатка, где спал Чехов, — рядом с кабинетом. Такая светлая девичья спаленка. Белая. Узкая, маленькая кровать. Белое пикейное одеяло. Видимо, он долго жил в этой комнате. Длинные утра, переходящие в день, когда не можешь заставить себя встать с кровати. После бессонницы, после предрассветного страха. Говорят, Чехов часто писал «Вишневый сад» лежа. А по другую сторону от кровати — красного дерева шкаф, не то книжный, не то посудный. Мне рассказали, что этот шкаф Чеховы привезли с собой из Таганрога. В нем мать хранила варенье. Дети, как, наверное, все дети, потихоньку варенье воровали. Об этом в семье знали, не особенно наказывали. Я думаю, что Чехов, когда писал в «Вишневом саде» о «многоуважаемом шкафе», имел в виду не только тома прекрасной литературы, которые хранились в этом шкафу... Ведь в этом шкафу было еще и варенье! Тем более что Гаев говорит этот монолог, чтобы отвлечь сестру от мрачных мыслей о Париже.

Варя: «Тут, мамочка, вам две телеграммы... Вот они». (Не успела приехать — уже телеграммы. Бестактно, грубо. Стыдно. — *А. Д.*). Любовь Андреевна (выхватила ястребом. Спрятала где-то на животе. После лихорадочной затяжки, почти спокойно): «Это из Парижа... С Парижем кончено».

Гаев видит, чувствует, что с сестрой, и чтобы отвлечь — ведь первое слово Раневской на сцене: «Детская!» — произносит монолог о шкафе. Его шкаф — это и тот шкаф, в котором хранились книги, воспитавшие не одно поколение русской интеллигенции, и тот, из которого воруешь варенье в детстве...

Там же, в Ялте, я помню весной: солнце, не жарко, пахнет морем, глициниями, мальчишки на велосипедах на набережной, объезжая редких прохожих, звонко и весело кричат: «Айн момент! Моменто — море». Все слилось — море — memento mori — смех и слезы, начало и конец, жизнь и смерть. Может быть, на этих душевных сломах и искать истину? У Раневской: «Гриша мой... мой мальчик... Гриша... сын... утонул. Для чего? Для

чего, мой друг?» — крик души; почти ползком продираясь через деревья, кресты, кресла, что на нашей клумбе-каравае... И потом, брехтовским жестом отчуждения, смахнув слезы, ерничая — «Там Аня спит, а я... поднимаю шум...»

●

В августе 75-го года я попала на шопеновский фестиваль в Душники-здрой в Польше. Каждый день в маленьком домике, где играл Шопен, лучшие пианисты мира играли его произведения. Лето. Жарко. Открытые окна в парк. В доме зал — пятьдесят слушателей и инструмент. После своего дневного выступления Г. Черны-Стефаньска вышла и сказала, что только что скончался Д. Шостакович и в его честь она хочет сыграть прелюд Шопена. Когда сильно зазвучали первые аккорды, зал встал. Она играла прекрасно. За открытыми окнами где-то в парке слышались смех, голоса, бегали дети...

●

Конечно, мир Чехова шире мира любого из его героев. Но если есть в чеховской драматургии какое-то общее правило, то это симфоническое построение каждой пьесы.

Урок, идея, которую мы должны извлечь из пьесы, в конечном итоге преподносится пересекающими и дополняющими друг друга судьбами и истинами. Это как в живописи: где-то я читала, что портрет нужно писать, раскладывая душевное состояние — одному глазу дается противоположное выражение, чем другому, что, в свою очередь, не соответствует выражению губ, и так далее. Но эти различия должны гармонически сочетаться друг с другом. И тогда портрет передает не просто застывшее в нем душевное настроение, а историю души. Теория сама по себе сегодня кажется немного наивной, но, может быть, моя Раневская при такой дифференциации — «нос» или «глаза» спектакля?

Я когда-нибудь подробно напишу об Эфросе и его спектакле «Вишневый сад», о том, как он пришел на Таганку немного чужой и, видимо, чувствуя это, говорил, говорил о современном театре, о Варшаве, откуда только что вернулся, о том, что не любит надолго уезжать из дома, о том, как однажды навестил места, где он родился, и какое для него это было потрясение («Детская...»), о современной музыке, о том, почему это в музыке такие резкие перепады темпа и ритма, а мы в театре тянем одну постоянную, надоевшую мелодию и боимся спуститься с привычного звука; об опере Шостаковича «Нос» — почти проигрывая нам весь спектакль и за актеров и за оркестр... Потом он перед нами проиграл поочередно с репетиционным разрывом по неделе все акты «Вишневого сада», потом неделю вместе с нами ходил по сцене (если бы кто-нибудь из нас играл хотя бы приблизительно так, как он показывал!), потом сел в зал и, почти не прерывая, прогонял спектакль, раз от разу все меньше и меньше делая нам замечаний после прогонов, и почти совсем прекратил замечания после спектаклей, а он был, по-моему, на всех спектаклях, которые мы играли. Не делал нам замечаний не потому, что мы стали играть так, как он хотел, наоборот, с каждым спектаклем мы все больше садились на привычные наши салазки, а то, эфросовское, уходило. Ему, наверное, стало скучно делать замечания актерам: «Все равно выше своих возможностей не сыграют» (иногда этих возможностей не замечая или, по своим, ему одному понятным причинам, не желая их видеть), скучно стало вспоминать свои благие намерения...

Я помню, у нас был диалог с Григорием Михайловичем Козинцевым, записанный Г. Цитриняком для «Литературной газеты». Тогда я заведомо шла на «спровоцированный» конфликт и пыталась вытащить Григория Михайловича на откровенный разговор об отношениях актеров и режиссеров. Уж больно, я помню, мне тогда надоели жалобы режиссеров, что западные актеры играют лучше наших. Мы тогда примитивно защищались, что, мол, в классике на театре и мы не лыком шиты, а в кино у Антониони, Феллини, Бергмана каждый заиграет. Что порой главное даже не актерская игра, а точное режиссерское решение. Вы же знаете, как беспомощно выглядит актер, даже очень хороший ак-

тер, в сцене, где все случайно, непродуманно, где невнятная среда, шелуха слов, неосмысленный фон. В такой замусоренной атмосфере самые искренние чувства могут показаться фальшью. А когда атмосфера найдена, актер, выстраивая свою роль, может ожидать именно такого результата, которого он добивается и которого от него ждут.

Григорий Михайлович очень мягко уклонялся от спора и только вскользь упоминал, что, мол, вот раньше актеры были не просто «любимцы публики», а «властители дум». Это, может, и слишком высокое определение, но в любом случае хочется видеть значительность духовного мира актера.

Я. Вы считаете, сейчас таких актеров нет?

Козинцев. Актеров такого уровня не так уж часто, к сожалению, увидишь в кино... Скажем, Михаил Ульянов в «Председателе». Серго Закариадзе в «Отце солдата»...

Я. Григорий Михайлович, простите, что я вас перебиваю, но тогда давайте говорить как профессионалы: не будем повторять ошибок тех критиков и зрителей, которые путают роль, образ и профессиональный уровень актера. Давайте это разграничим и отделим от актера драматургический материал. Потому что одному повезло, что ему достался Трубников, а другому не повезло. Давайте тогда выясним вот что: почему талантливые актеры в театре добиваются успеха гораздо чаще, чем в кинематографе? Даже если и появляется хорошая роль...

Козинцев. Да, образ на экране — это не только работа актера, это общий труд сценариста, режиссера и актера. Это верно. Но не совсем. Вспомним гения русской сцены Щепкина. Мы считаем, что его славу составил Городничий. Увы, нет: как ни странно, посредственный водевиль «Матрос» — Щепкин сыграл в нем за год до «Ревизора»... Конечно, чем лучше драматургия, тем легче раскрыть себя актеру. Тем не менее история театра показывает, что и не на таком уж глубоком материале актеры создавали сценические характеры, обладавшие огромной силой воздействия. Я приведу пример. Одна из знаменитейших фигур мирового театра — Робер Макер, образ, созданный в пьесе под тем же названием французским актером Фредериком Леметром. Как-то я достал и прочитал пьесу. Это очень слабая мелодрама, которую читать сейчас невозможно. Но в свое время впечатление от игры Фредерика Леметра было таким, что Робер Макер стал символом целой эпохи. О нем писали философы и поэты. Домье создал серию гравюр, навеянных игрой актера...

Козинцев явно не хотел идти на конфликт и говорить о современных актерах. Не оскудели же актерские таланты!.. Тем не менее, внутренне соглашаясь с Григорием Михайловичем, я упорно гнула свою линию — конфликт: режиссер — актер. И, нарочно сгущая краски, жаловалась на всесущность режиссерскую, когда режиссер влезает во все детали: не доверяя оператору, строит кадр за оператора; не доверяет художнику, не доверяет актеру... Он учит актера, а актера на съемке научить играть нельзя. В училищах за четыре года способных людей учат те, кто профессионально и специально к этому приспособлен — педагоги. И тем не менее они все равно законченных артистов не выпускают. А режиссер берет девочку «с улицы», иногда даже без способностей, и думает, что в несколько месяцев может сделать из нее актрису. А когда берет профессионала, то переучивает на свой лад. Один режиссер учит играть роль так, как он ее себе представляет. Другой — идя от себя, от своей пластики, голоса, даже интонации...

Григорий Михайлович стал говорить об актерах-ремесленниках, об отсутствии в кино репетиционного периода, о том, что актер приезжает иногда после суеты своих каждодневных дел на один день и нужно снимать самый важный кусок. И как тут таких актеров не поучить!..

Я тут же встала на защиту актерского цеха: лучше, мол, введите актера в атмосферу сцены, расскажите о правилах игры, расскажите, какой вам нужен в этой сцене ритм, проходная это сцена или важная для вас — режиссера... Все остальное актер сделает сам. Это его профессия. Только не делайте его

беззащитным, когда он работает вслепую, когда он не знает, какой дубль без него выберет режиссер, иногда руководствуясь не непрерывностью актерского существования в сцене, а своей логикой выстраивания фильма. Кстати, часто актер, зная это, на всякий случай играет все дубли одинаково, чтобы потом при монтаже как-то сохранить естественность. Или, не зная конечного порядка сцен, на всякий случай нагружает эмоционально почти каждый кусок. Я уж не говорю о молодых, начинающих актерах, прошедших унизительный тяжелейший отбор-конкурс, когда роль еще не обговорена, а нужно уже играть самый ответственный кусок роли. Не успев привыкнуть ни к специфике производства, ни к людям, с которыми предстоит работать, ни к жанру сценария, если таковой имеется...

Я недавно зашла в павильон. Актер снимался первый раз, играл главную роль. Ему нужно было просто переложить газету со стола на тумбочку и сказать какую-то незначительную фразу... Словом, проходной кусок, связка. Но не ладилась съемка, что-то там не было готово, прибегал директор картины, устраивал скандал, режиссер нервничал. И вся ответственность за эту неразбериху и за всю студию, которая может не выполнить план, если картину не закончат вовремя, валилась на бедную голову молодого актера; и он уже не просто так, между прочим, перекладывал газету. Он с перепугу в этом куске играл всю свою роль, и даже больше...

Козинцев. Но ведь в кинематографе бывают положения, когда важна именно молодость. Точность возраста, которую гримом не достигнуть. Поэтому приходится брать человека, который не является профессиональным актером. И здесь задача режиссера в том, чтобы зритель не чувствовал разницы в игре профессионального актера и непрофессионального.

Я. Нет, все равно будут «ножницы», Григорий Михайлович, потому что, взяв непрофессиональных актеров, надо весь фильм решать в этом ключе, а это уже будет другой жанр. Или профессиональный актер должен играть, как непрофессионал.

Григорий Михайлович вежливо со мной не согласился и замолчал. Видимо, устал от бессмысленности разговора. Мне тоже давно уже не хотелось спорить, но магнитофонная лента крутилась, и я стала нападать вообще на кино, на то, что кино оградилось рамками «кинематографично — некинематографично», о том, что, например, в козинцевском же фильме «Гамлет» монологи шли за кадром, а если и были на экране, то в сокращенном «кинематографичном» виде... И уже совершенно запанибрата стала говорить, что и в козинцевских фильмах актеры играют не намного лучше, чем в остальных, а Смоктуновский Гамлета сыграл намного ниже своих возможностей, хотя эта роль и принесла ему вроде мировую славу, но это уже к делу не относится, и прав, мол, был Бернард Шоу, когда говорил, что роль Гамлета вообще не знает неуспеха...

Сейчас, когда я вспоминаю свой разговор с Григорием Михайловичем, то даже не поражаюсь своей наглости, потому что, в основном, робею перед чуждыми мне по духу, мироощущению людьми, а Григория Михайловича, несмотря на разницу поколений, на разницу взглядов, вкусов и образования считала близким себе человеком и робости перед ним не испытывала. Да и встретились мы не первый раз. Я у него пробовалась в том же «Гамлете» на Офелию и потом, много позже, репетировала с ним и с моим любимым актером Николаем Сергеевичем Плотниковым «Короля Лира». Я просилась на роль шута. Козинцев очень внимательно отнесся к моей просьбе и отдал много своего времени репетициям. Конечно, и на эту роль я не могла быть утверждена — бралась не за свои дела... Недавно в Париже я посмотрела спектакль Стреллера «Король Лир», где роль шута исполняла женщина (правда, она же одновременно играла и Корделию — такой был режиссерский ход), и подумала, что нельзя женщине играть эту роль и что Григорий Михайлович был прав, не доверив ее мне...

Нет, сейчас меня поражает другое: как бездумно я прошла мимо многих прекрасных, умных людей! Почему меня тогда так мало

интересовал их внутренний мир, почему я не умела или не хотела различать намерения и результаты — и от этого у меня шли такие однозначные оценки людей и их поступков. Почему я тогда себя считала — о ужас! — умной женщиной и даже пыталась внушить эту мысль некоторым своим близким друзьям и зрителям. Почему я только сейчас начинаю понимать, как неимоверно трудно играть и снимать классику, и что уж роль Гамлета, что бы про нее ни говорил Шоу, — одна из самых трудных ролей в классике, и сыграть в ней даже одну сцену, предположим, сцену с флейтой — это уже заслуга. Почему я только сейчас понимаю, какую трудную, достойную, честную, талантливую жизнь прожил интеллигентнейший и умнейший человек — Григорий Михайлович Козинцев?..

●

Я не люблю амикошонства в отношениях актера и режиссера. Не люблю «ты» на площадке. Но ученичество и раболепие еще опаснее. Надо работать на равных, в соавторстве.

Ученическая пристройка «снизу» у меня была к А. Тарковскому, когда я снималась в «Зеркале». Может быть, это произошло подсознательно, после того, как меня не утвердили в «Солярисе». Но работать с Тарковским ужасно хотелось. Было полное доверие и любопытство. Я бросала все свои дела и мчалась на студию.

Мне было интересно все: и как Тарковский говорит, и как Тарковский репетирует, всегда немного нервничая и до конца никогда не объясняя, что он видит в той или иной сцене.

На съемочной площадке у него — открытый процесс творчества. Тарковский может минут сорок сидеть и вслух рассуждать, что он не сможет свести эту сцену за монтажным столом, потому что он запутался... Но что бы он ни говорил, что ни делал — мне все казалось бесспорным. Он мне не объяснял многоречиво, какой должна быть моя роль, а говорил, чтобы я делала то-то и то-то. Я исполняла. Хотя иногда понимала, что это мне противопоказано, но все равно, восхищаясь им и полностью доверяя ему, — я повиновалась.

А когда посмотрели материал, поняла, что сыграла плохо, однозначно, без глубины характера, хоть роль и маленькая, но маленькая роль тем более требует каких-то точных деталей, точного отбора жеста, пластики, точного замысла. Я не знала, в каком месте фильма будет стоять этот эпизод, не знала заданного ритма, тона — в картину я вошла поздно, когда больше половины фильма было уже снято.

Может быть, поэтому у Тарковского непрофессионалы выглядят лучше профессионалов. Потому что просто типажности, экзальтации, нерва на площадке добиться в общем-то легко.

Когда я не знаю, как играть, я всегда немного подпускаю слезу. Снималась сцена в типографии. Сначала мой крупный план, потом Риты Тереховой. У меня не получалось. Я точно не могла понять, что от меня хотят. Стала плакать, Тарковский сказал — хорошо. Сняли. План Риты. Также — мучилась. Заплакала — сняли. Хорошо. Мы потом с ней посмеялись над этим. Когда вызывают на пробы и не знаешь, как играть роль, то стоит пустить слезу, и тебя утверждают. Потому что слезы — это единственная, пожалуй, реакция, которая не может обмануть на крупном плане, то есть это всегда эмоционально и почти всегда естественно.

У Тарковского в «Зеркале», как мне кажется, все актеры должны были в той или иной степени играть его самого, потому что это очень личный фильм. Для того чтобы точно выполнить все задания такого режиссера, нужно долго с ним работать и очень хорошо его знать. Есть, правда, другой выход — точное попадание типажей. Но типаж, как бы он ни хотел выполнить то, что ему говорит режиссер, всегда скован рамками своих возможностей, в которых он, кстати, весьма убедителен. Поэтому очень часто актер средних возможностей «переигрывает» хорошего актера. Но это возможно, правда, только в кино. Точнее — в «режиссерском» кино.

Все материалы, публикуемые под рубрикой «Из творческого опыта», печатаются в порядке обсуждения. — *Ред.*

«Детский мастер»

К 70-летию И. А. Фрэза

В зрительном зале — дети. Сеанс окончен, но они не расходятся. Сегодня они всречаются со своим любимым кинорежиссером. На сцену выходит Илья Абрамович Фрэз. И сразу же начинается бурная дискуссия... Сколько было таких встреч с юными зрителями! Для режиссера общение с ними — прямое продолжение только что завершенной работы и подготовка к новой.

Так трудится И. Фрэз в нашем детском кино вот уже более 30 лет.

Первый его самостоятельный фильм, ничуть не устаревший — «Слон и веревочка» (1946),— стал замечательной победой советского кинематографа для детей и юношества. И с той поры каждая новая удачная картина талантливого, оригинального мастера, подлинного рыцаря детского кино, находила путь к сердцам юных зрителей. Кто не помнит отважных ребят из дилогии о Ваське Трубачеве и его товарищах? Кто не сочувствовал искреннему и непосредственному герою ленты «Я купил папу», не следил увлеченно за своими сверстниками из «Первоклассницы»?

В своих фильмах И. Фрэз ставит нравственные, гражданские проблемы, которые не стареют с годами. Он хорошо знает детей, умеет проникнуть в мир чувств ребенка и делает это с непоказным уважением к личности маленького человека. Поэтому так быстро понимают режиссера юные исполнители и так хорошо играют в его фильмах. Бывать на съемках И. Фрэза — одно удовольствие. И отличная профессиональная школа! Юные актеры в фильмах И. Фрэза убедительны, естественны, достоверны, но не примитивны: это прекрасные исполнители отнюдь не элементарных ролей. Яркий пример — фильм «Чудак из 5-го «Б», удостоенный Государственной премии СССР.

Многие из нас, режиссеров среднего и молодого поколения, считают себя учениками И. Фрэза, хотя не все учились у него. Ведь

он человек необычайно скромный, несуетный, истинный интеллигент.

Мы любим Илью Абрамовича за гражданственность и творческую честность, за великое умение радоваться успехам товарищей. Его громадный творческий опыт не подавляет, потому что это и опыт понимания, мудрой, требовательной доброты, деликатности, чуткости, терпимости.

Илья Абрамович немыслим вне нашего коллектива и его традиций, вне его общественной жизни. Режиссер, как всегда, полон энергии, планов, замыслов. Деятельный член бюро режиссеров студии имени М. Горького, он поражает нас своей активностью, разносторонней инициативой.

Сейчас Илья Абрамович Фрэз снимает новый фильм. От всей души хочется пожелать ему большого успеха, доброго здоровья и творческого горения на многие годы!

Эдуард Гаврилов

В. Листов

Начало «образных лекций»

Среди сюжетов ранней советской хроники есть скромные, незнаменитые кадры, снятые в Москве на Зубовском бульваре.

...Нежаркий осенний день. Медленный трамвай одолевает подъем. Ленивые голуби что-то выклевывают из булыжной мостовой; независимо прохаживаются у заколоченных витрин оборванные мальчишки-беспризорники. Падают листья с деревьев на Садовом кольце, которое в ту пору было еще действительно садовым...

Первое зрительское ощущение: на экране просто бытовая зарисовка. Спокойное, несобытийное течение времени. Но взгляд объектива задерживается на центральной аллее бульвара, и мы видим небольшую, но тесную толпу — рабочие косоворотки плотно соседствуют с красноармейскими гимнастерками, со скромным ситчиком женских платочков.

Камера приближается, и теперь видно, что́ именно собрало эту толпу на бульваре — большой застекленный стенд с надписью: «Витрина самообразования Народного Комиссариата по просвещению». Когда отвлеченная съемкой публика поворачивает головы, можно разглядеть, что на витрине выставлены медицинские препараты с пояснительными текстами.

В Москве 1918—1919 годов были десятки таких витрин. Экспозиции менялись: сегодня медицинские препараты, завтра карта звездного неба, через несколько дней устройство двигателя внутреннего сгорания, потом круговорот воды в природе и т. д.

Прохожий узнавал новое прямо на ходу.

На столичных площадях воздвигались памятники — пусть временные, из гипса, но все же знакомившие с лучшими людьми всех народов. Стены украшались изречениями выдающихся мыслителей всех времен.

В хроникальных же кадрах второго года революции запечатлен, например, полный текст «Интернационала», выбитый на мраморной стене бывшего шикарного ресторана, превращенного после революции в рабочий клуб.

Люди быстро привыкают к хорошему — кто теперь помнит, что такая простая вещь, как бесплатная газета на уличном стенде, пришла только с революцией?

Когда-то Кампанелла мечтал о Городе Солнца, где сами площади, улицы, стены будут средоточием знаний и искусств, доступных всем и каждому. Петроград, Москва и еще сотни наших городов после Октября показали, что эта мысль великого утописта не была утопией.

Но двадцатый век привел на городскую площадь еще и кинематограф, это дитя механики и оптики, химии и электричества. О таком могучем проповеднике знаний, конечно, и мечтать не мог старый философ.

●

Популяризация научных знаний средствами кинематографа, имевшая в нашей стране и дореволюционную традицию, стала в первые годы Советской власти неотъемлемой частью невиданной ранее программы просвещения и обучения.

Этот подход к кино как инструменту массового просвещения был в концентрированном виде сформулирован в работах и партийно-государственной практике В. И. Ленина. Именно здесь нашел свое полное выражение тот новый общественно-исторический контекст, в который

---

[1] Статья написана на основе работы, выполненной автором в НИИ теории и истории кино Госкино СССР.

революция поставила научно-популярный кинематограф.

Определяя кино как важнейшее из искусств, Ленин прозорливо считал, что на начальном этапе его развития в нашей стране именно познавательность, способность пропагандировать знания выступают как наиболее существенные, главные черты экранного зрелища. Уже в предреволюционные годы Ленин в статьях и беседах решительно отделял зерна культурно-просветительского кинематографа от плевел растлевающего буржуазно-торгашеского экрана.

В канун революции Ленин в беседе с Бонч-Бруевичем рассказывал о кинолентах, виденных в эмиграции, и вспоминал «великолепные фильмы, изображавшие жизнь различных мест Западной Европы и особенно Америки, где, с целью наживы и рекламной пропаганды сельскохозяйственных орудий, большие фирмы, производящие их, не скупятся расходовать громадные средства для организации показа сельскохозяйственного производства на лучших тракторах, лучшими земледельческими орудиями в сельскохозяйственных латифундиях...»[2]

Далее Владимир Ильич, делясь своими впечатлениями от английских фильмов о жизни диких животных и птиц, указывал, «что такие фильмы, по его наблюдению, производили громадное впечатление на зрителей. Вот эти фильмы, сопряженные с лекциями, были бы в высшей степени полезны и занимательны для малоподготовленного зрителя и для его развития»[3].

Уже в этих замечаниях содержатся важные элементы концепции кинематографа, развитые Лениным позднее. Так, обращает на себя внимание акцентированное воспоминание о фильмах на сельскохозяйственные темы, пропагандирующих передовую агрикультуру.

Существенна и отмеченная Лениным сопряженность демонстрации научно-популярных фильмов с лекциями для малоподготовленного зрителя. Лекция и фильм соотнесены здесь как взаимно дополняющие инструменты воздействия. В таком подходе была трезвая реальная основа; тогдашние учебные фильмы — в особенности отечественного производства — вряд ли могли самостоятельно, без словесного сопровождения, решать свои просветительские задачи. Даже тремя годами позже Ленин рекомендовал, чтобы при демонстрации фильмов о добыче торфа «обязательно читалась... краткая и популярная листовка»[4]. Однако представления Ленина не остановились на этой точке. В последние годы жизни он, несомненно осознавая богатейшие возможности кинематографа, поставил вопрос о сочетании изобразительного ряда и лекции в пределах самого фильма.

Такое углубление взглядов Ленина подтверждается, в частности, его мыслью о том, что кино должно «приобрести характер... образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники» [5].

Новый образный строй, рождающийся в результате синтеза традиционной лекции и фильма, был в общей форме прогнозирован Лениным. Этот прогноз окончательно и полностью подтвердился позднее, с приходом звукового кино, хотя, конечно, и лучше достижения немого научно-популярного кинематографа двадцатых годов уже с несомненностью несли в себе черты образных лекций.

В своих работах — и более всего в работах последнего периода — Ленин часто и подробно обсуждает проблемы соотношения социалистического строительства и общекультурного уровня народа. Его позиция по этому вопросу отчетливо фиксирована, в частности, в полемике с меньшевиком Сухановым на страницах работы «О нашей революции» (1923). Мелкобуржуазный социалист Суханов и многие его единомышленники полагали, что необходимо сначала, еще в недрах буржуазного строя, достигнуть известного уровня «цивилизованности» народа, а уже потом, на основе этого уровня, строить социалистическое общество. Возражая такой догматической установке, Ленин писал: «Если для создания социализма требуется

[2] «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1973, стр. 116—117.
[3] Там же, стр. 117.
[4] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 51, стр. 320.
[5] «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». Цит. изд., стр. 166.

определенный уровень культуры (хотя никто не может сказать, каков именно этот определенный «уровень культуры», ибо он различен в каждом из западноевропейских государств), то почему нам нельзя начать сначала с завоевания революционным путем предпосылок для определенного уровня, а *потом* уже, на основе рабоче-крестьянской власти и советского строя, двинуться догонять другие народы»[6].

Нетрудно показать, что просветительский экран и был в понимании Ленина одним из средств, с помощью которых предстояло догонять народы, дальше продвинувшиеся по пути общей культуры. Об этом свидетельствуют воспоминания М. В. Фофановой, которая в начале двадцатых годов была членом коллегии Наркомзема и занималась вопросами пропаганды сельскохозяйственных знаний. Она неоднократно беседовала с Владимиром Ильичем по предметам своего ведения и сохранила в памяти следующее его соображение: «...радио и кино — вот что нам нужно и как можно скорей. Их можно использовать для убыстрения учебы, для лучшего усвоения курса в школе, на заводе и даже в университетах»[7].

Таким образом, просветительному, учебному кино Ленин отводил роль ускорителя постижения знаний на всех без исключения ступенях образования. Сочетание в ленинском высказывании таких средств массовой коммуникации, как радио и кино, как бы предвосхищает появление телевидения, чья роль в «убыстрении учебы» сегодня огромна...

Организационные формы, в которых существовал научно-популярный кинематограф в годы гражданской войны, тесно связаны с общей организацией кино в этот период. Значительное влияние на эти формы оказали крупномасштабные мероприятия, связанные с введением в действие таких важных партийных и государственных документов, как программа РКП(б), принятая весной 1919 года и включавшая в себя пункт по кино, и, конечно, подписанный В. И. Лениным в августе того же года декрет Совнаркома РСФСР «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата по просвещению»[8]. Определяющая роль этих и соизмеримых с ними актов хорошо отражена в ряде общих работ[9].

Несмотря на трудные, почти невозможные условия существования, в годы гражданской войны научно-популярный кинематограф конституируется как система государственных и общественных институтов, обретает известную качественную определенность.

По-видимому, начало истории советского просветительного экрана следует отнести к последним неделям 1917 года, когда в Петрограде сотрудники Наркомпроса обнаруживают в здании бывшего министерства народного просвещения проекционный киноаппарат и набор фильмов, ранее принадлежавших упраздненной вместе с министерством комиссии по народным чтениям. Среди этих фильмов, помимо религиозных и монархических лент, было несколько простеньких экранизаций русской литературной классики и научно-популярные картины. На этой — более чем скромной — базе в составе внешкольного отдела Наркомпроса возникает киноподотдел, который и налаживает показ просветительных фильмов в Зимнем дворце (переименованном, кстати сказать, в Дворец искусств) и на пролетарских окраинах столицы. Рабочие и их дети, солдаты, матросы и красногвардейцы имеют возможность посещать киносеансы, на которых просветительным лентам принадлежит ведущая роль[10].

Однако деятельность киноподотдела при внешкольном отделе Наркомпроса продолжалась недолго — всего несколько недель — и носила ограниченный, «очаговый» характер. Несмотря

---

[6] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 381.
[7] «ИК». 1970, № 8, стр. 48.

[8] См.: «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». Цит. изд. стр. 19; «Декреты Советской власти», т. 6. М., Политиздат, 1973, стр. 75—76.
[9] См. например: «История советского кино. в 4-х томах», т. 1. М., «Искусство», 1969; Г. Болтянский. Великая Октябрьская социалистическая революция и рождение советского киноискусства.— В кн.: «Из истории кино». Вып. 2. М., Изд-во АН СССР, 1959.
[10] См.: С. Гинзбург. Кинематография дореволюционной России. М., «Искусство», 1963, стр. 80; сб. «Из истории кино». Вып. 1. М., 1958, стр. 93—94; «Советское искусство», 1925, № 7, стр. 19.

на принадлежность Всероссийскому Комиссариату, подотдел не распространял свое влияние дальше питерских застав; регулярное строительство научно-популярного кино в более крупном масштабе началось примерно полугодом позже.

После того как весной 1918 года в Москве и Петрограде возникают кинокомитеты, подведомственные Наркомпросу, в их структуре начинают кристаллизоваться отделы, специально занимающиеся научно-популярным кино. Особенность комитетов состояла в том, что функции управления и производства в них почти не были разграничены, и это полностью относится к структурным частям, ведающим просветительным кинематографом. Общегосударственный административный аппарат и киноателье располагались здесь под одной крышей, взаимно проникали друг в друга.

Такая нерасчлененность функций была характерна для ранней стадии развития кино.

Научно-педагогический отдел Московского кинокомитета Наркомпроса сформировался в середине лета 1918 года и полгода спустя состоял из девяти секций: естественно-исторической, географической, медицинской, техники производства, сельскохозяйственной, истории культуры и хозяйства, истории литературы и искусства, гуманитарной и общей. В отделе работали 20 человек; кроме того, 12 сотрудников насчитывал отдел научной съемки и 6 — лекторский отдел[11]. Для сравнения: всего в Московском кинокомитете работали в ту пору 284 сотрудника.

В задачи научно-педагогического отдела входили составление и редактирование сценариев просветительных лент (за второе полугодие 1918 года было сдано в производство 32 сценария), написание текстов лекций, сопровождающих демонстрацию картин, оценка научных фильмов, имеющихся в прокате, их редактирование и перемонтаж, а также подбор диапозитивов к лекциям. Однако несмотря на внушительную цифру подготовленных сценариев, к началу 1919 года отделу удалось завершить производством только одну картину[12].

Профилированные секции отдела опирались на коллегии консультантов, среди которых были представители профессуры, инженеры, учителя московских гимназий и другие специалисты[13].

К концу зимы 1919 года лаборатория отдела научной съемки изготовила всего 4120 метров негатива «общего научного характера»[14], что, конечно, было каплей в море и никак не могло удовлетворить спрос на просветительные фильмы. Вместе с тем сотрудники Москинокомитета прекрасно понимали свои задачи, о чем, в частности, свидетельствует сохранившийся в архиве список «Серия научных картин, необходимых для народа», относящийся примерно к осени 1918 года. То был развернутый и детализированный план производства культурфильмов, включавший 188 названий, сгруппированных по тематическим рубрикам: «Метеорология», «Общее земледелие», «Садоводство», «Теплота», «Магнетизм», «Химия» и т. д. Заметим попутно, что в разделе «Механический отдел физики» был среди других обозначен и фильм «История кинематографа и его устройство»[15].

Выполнение этого всеобъемлющего плана в условиях восемнадцатого года было, конечно, нереальным, но уже само его существование знаменательно. В одном из своих отчетных докладов — в декабре 1918 года — руководство Москинокомитета отмечало, что «Народный Комиссариат по просвещению возлагает на Кинокомитет научно-просветительскую работу»[16] Таким образом, производство и прокат учебных и научно-популярных фильмов фиксировались как одно из главных направлений деятельности учреждения.

Ту же направленность имел и коллектив петроградских кинематографистов. Петрокинокомитет возник тоже весной 1918 года и руководствовался теми же принципами, что и московский. Уже в ноябре в нем создается научно-техническиое отделение (во главе с

---

[11] ЦПА, ф. 17, оп. 60, д. 263, л. 45, 69.
[12] Там же, л. 70.

[13] Среди них был и преподаватель авиационной школы Н. Д. Анощенко, впоследствии известный сценарист, режиссер и оператор.
[14] ЦПА, ф. 17, оп. 60, д. 263, л. 77.
[15] ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 1, д. 12, л. 19—22.
[16] ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 1, л. 1, 3.

Я. С. Поповым). «Первым и значительным его мероприятием была регистрация научных фильмов частных контор и составление каталогов научных фильмов, как принадлежащих Кинокомитету, так и зарегистрированных»[17].

Крупную роль в просвещении петроградских рабочих с помощью кино играли традиционно сильные культпросветотделы райсоветов города. В них по «Положению о взаимоотношениях между областным кинематографическим комитетом и районными совдепами Петрограда», подписанному А. В. Луначарским, были в начале 1919 года образованы специальные кинематографические секции, которым надлежало «в районах своей деятельности использовать кинематограф... как орудие для культурно-просветительных целей и развлечений»[18].

Аналогичную картину на рубеже 1918—1919 годов мы наблюдаем во многих губернских и уездных городах. Отделы народного образования, культпросветотделы Советов и профсоюзов, воинские части и общественные организации повсюду берут под контроль кинотеатры и прокатные конторы, организуют прежде всего прокат научно-популярных фильмов, стараются сопроводить просветительные сеансы выступлениями лекторов и агитаторов. Эта направленность прекрасно видна, например, в смете расходов по Наркомату просвещения на 1917—1918 годы, которая предусматривала на содержание кинокомитета внушительную сумму в 36 млн. 934 тыс. рублей. Комментируя эту цифру, журнал «Народное просвещение» писал:

«Крупная роль кинематографа как могучего фактора просветительной работы не нуждается в особых пояснениях. Одно нельзя не отметить, как необходимо именно сейчас популяризировать в массах всю сумму накопленных знаний, сделать науку во всем ее многообразии общим достоянием. Прекрасным средством такой популяризации является бесспорно кинематограф, и 37 млн. рублей, надо думать, окупятся тем увеличением культурного багажа населения, которое принесет с собою правильная, в интересах народных масс и их развития, постановка кинематографического дела»[19].

Тем самым уже на первом этапе организации советского кино его просветительский характер, его демократическая адресованность самым широким массам — несомненны.

Дальнейшим крупным шагом упорядочения кинематографа явилось преобразование Московского кинокомитета в Фотокинематографический отдел (позднее названный Всероссийским — ВФКО) Наркомпроса, последовавшее в конце января 1919 года[20]. С этого момента сфера кино получает единый — в масштабах целой страны — орган управления. В положении о ВФКО, опубликованном в сентябре того же года, специально разъяснялось, что отдел учреждается, в частности, «для осуществления при посредстве фотографии и кинематографии научно-учебных, культурно-просветительных и агитационно-пропагандистских задач»[21]. Те же функции возлагались положением на окружные и губернские фотокиносекции.

О том, как в ВФКО было налажено производство научно-популярных фильмов, судить трудно, так как архивный фонд отдела за 1919—1920 годы почти не сохранился. Некоторое суммарное представление об этом дает отчет Наркомпроса, опубликованный осенью 1920 года — к третьей годовщине Октябрьской революции. В. И. Ленин глубоко проштудировал этот отчет и охарактеризовал его как «очень хорошо составленную книжечку»[22]. Вот как в ней было представлено производство научно-популярных фильмов и диапозитивов.

«Фото-Кино-Отдел менее всего связан с так называемым чистым искусством... Кроме политических, Отдел выпускает и научные ленты: их выпущено 87. При Отделе существует кадр лекторов, которыми прочитано в общем 225 лекций. При университете имени Свердлова создан специальный курс таких лек-

---

[17] С. Братолюбов. На заре советской кинематографии. Л., «Искусство», 1976, стр. 30.

[18] «Северная коммуна», 1 января 1919 г.

[19] «Народное просвещение», 1918, № 19, 16 ноября, стр. 9, 10.

[20] См. сб.: «Из истории кино». Вып. 1, стр. 64.

[21] «Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства», 1919, № 46, 22 сентября, статья 448.

[22] «Библиотека В. И. Ленина в Кремле». Каталог. М., 1961, стр. 449; В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 42, стр. 326.

торов, так что в тот момент, когда у нас будет иметься достаточно пленки и Отдел сможет работать полным ходом, — в лекторских силах недостатка не будет.

Кроме кинолент, Отдел выпускает весьма большое количество диапозитивов научного и политического характера для лекций и чтений с волшебным фонарем, обслуживая им провинцию...»[23].

Вероятно, в число выпущенных фильмов составители отчета включили и перемонтаж картин чужого производства, и их простое тиражирование, и прокат фильмов, арендованных у частных фирм.

Например, ранее января 1919 года Москинокомитет брал на прокат у фирмы А. А. Ханжонкова 13 учебно-познавательных фильмов, а у товарищества «Народный кинематограф» купил 611 фрагментов из 49 лент на сельскохозяйственные темы[24]. Скорее всего, именно такие и подобные акции дали внушительную цифру выпуска научных фильмов за трехлетие. Здесь, как и во многих других случаях, отчетливо видно преимущество организационной деятельности над творческой, столь вообще характерное для первых лет существования государственного кино[25].

Именно складывание сети производственных и прокатных институтов в области научной популяризации средствами кино было основным и главным итогом всего рассматриваемого периода. Эта сеть, охватывающая все стороны кинематографической деятельности, оказалась устойчивой и жизнеспособной, что было доказано ростом и развитием ее в последующие годы.

В месяцы «военного коммунизма», когда из-за голода и разрухи практически невозможно было поставить производство научно-популярных фильмов, главный упор был сделан на их широкий прокат. Для этого использовались главным образом старые просветительные ленты дореволюционого производства (заметим в скобках, что огромная фильмотека просветительных картин общества Ханжонкова была национализирована 14 августа 1919 года[26]), а также культурфильмы, импортированные до Октября. Сеть кинотеатров в стране, несмотря на трудные условия гражданской войны, была достаточно мощной — в 1920 году она насчитывала около 550 кинотеатров в 31 губернии европейской России[27].

Эта сеть, состоящая главным образом из государственных электротеатров, и была основным проводником просветительного кино.

Просветительные ленты часто демонстрировались в киновагонах агитпоездов, в пристанционных агитбараках[28], в армейских агитпунктах, где бывали не только красноармейцы, но и жители прифронтовых городов и сел. Так, развитая сеть кинопроекционных установок была под началом у политотдела Туркестанского фронта. В переписке заместителя начальника политотдела фронта Д. А. Фурманова с различными московскими инстанциями в 1919—1920 годах довольно часто упоминается просветительный кинематограф, содержатся просьбы прислать ленты и проекционные аппараты. Из отчета культпросвета фронта, относящегося к лету 1919 года, мы узнаем, какие научно-популярные фильмы демонстрировались в 25-й (Чапаевской) дивизии и других дивизиях Туркфронта[29].

Тысячи крестьян приобщились к научному и учебному кино в городах, где уже во время гражданской войны начали действовать Дома крестьянина. 18 марта 1920 года Президиум ВЦИК рассмотрел вопрос об организации крестьянских домов и принял постановление, которым Наркомпрос, в числе других ведомств, был обязан обеспечить культурные запросы ходоков[30]. В схеме организации образцового московского Дома крестьянина, относящейся к

---

[23] «Народный Комиссариат по Просвещению. 1917, октябрь — 1920. Краткий отчет». М., Гос. изд., 1920, стр. 87—88.

[24] ЦПА, ф. 17, оп. 60, д. 263, л. 55—56 об.

[25] С. М. Эйзенштейн совершенно точно заметил: «Первое пятилетие нашей кинематографии было прежде всего этапом хозяйственно-экономического и организационного становления». — Сергей Эйзенштейн. Избр. произв. в 6-ти томах. М., «Искусство», 1968, т. 5, стр. 48.

[26] ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, д. 154, л. 40.

[27] Е. Н. Медынский. Внешкольное образование в РСФСР. Статистический обзор по данным ЦСУ и Инф.— стат. отдела Наркомпроса. М., «Красная Новь», 1923, стр. 64.

[28] См.: М. Астафьева. Декрет, прочитанный архитектором.— «ИК», 1969, № 3, стр. 16—19.

[29] ЦПА, ф. 17, оп. 65, д. 160, л. 14—17. См. также: «Народы Азии и Африки», 1972, № 6, стр. 97.

[30] Там же, оп. 60, д. 13, л. 22-а.

этому же времени, был специальный пункт о кино:

«Научный Кино-Театр; демонстрация картин и процесс индустриального и земельного производства в сельском хозяйстве. Изготовление специальных лент и оборудование кинематографов на местах»[31].

Других сведений об «изготовлении» научно-популярных лент Домами крестьянина в нашем распоряжении нет — скорее всего, в документе выражено лишь пожелание. Но остается фактом, что губернские Дома крестьянина не только показывали просветительные фильмы ходокам, но и принимали участие в кинофикации деревень, в складывании сети кинопередвижек, набравшей силу позже, в двадцатые годы.

Пропагандой знаний с помощью кино, кроме Наркомпроса, занимались — хотя, конечно, не так регулярно — и другие ведомства. Например, учреждения Высшего совета народного хозяйства, которому даже на короткое время в 1918 году был подчинен на правах отдела Москинокомитет[32].

В ведении ВСНХ находилась открывшаяся в декабре 1918 года показательная торгово-промышленная выставка, дальний прообраз современной ВДНХ. Она размещалась в Москве на Тверской улице, угол Долгоруковского переулка, а с конца 1919 года ей были отданы павильоны Петровского пассажа. В задачу выставки входило «ознакомить широкую публику с процессами производства (кинематограф, лекции, рисунок и т. д.)»[33]. Проекционная установка выставки постоянно демонстрировала экскурсантам учебные и научно-популярные фильмы. В конце 1920 года руководство выставки даже пыталось наладить собственное кинопроизводство, однако из-за невозможности приобрести съемочный аппарат это намерение было оставлено...

Форм, в которых просветительный экран служил новой, рабоче-крестьянской государственности, было немало. Все они находились в русле широко понимаемой борьбы за подъем культуры, за то, чтобы массы овладели всеми материальными и духовными ценностями.

Советское кино началось с хроники.

В более широком смысле можно говорить о преимущественном значении неигрового кинематографа по сравнению с игровым в первые годы после Октября, и это соотношение с несомненностью прослеживается в области популяризации знаний посредством экрана.

Примерно до лета 1918 года кинохроника посвящена была исключительно отражению текущих политических событий, что вполне соответствовало потребностям, как тогда говорили, «текущего момента».

Однако, в дальнейшем положение несколько — хотя и не кардинально — меняется; хроника отчасти выходит за рамки одного лишь событийного репортажа. Рубежным здесь явилось начало первого советского экранного журнала «Кинонеделя», более 40 номеров которого относятся к промежутку от лета 1918 до лета 1919 года[34]. В разное время журналом руководили М. Е. Кольцов, Г. П. Новиков, Д. А. Вертов, В. Р. Гардин; выпуски «Кинонедели», каждый из которых состоял примерно из 5—7 сюжетов, включают и съемки, носящие не просто событийный, но и более широкопознавательный характер.

Таких сюжетов было в журнале, по нашим подсчетам, не менее двадцати — то есть в среднем в каждом втором выпуске.

Ближе всего к традиционной научно-популярной тематике стояли киносъемки 1918 года об опробовании огнетушителей системы инженера Шефтеля[35] и об испытании автодрезины на Курском вокзале в Москве[36]. Разумеется, оба сюжета отнюдь не раскрывали научно-технические принципы работы механизмов, давали лишь внешнюю, видимую сторону их работы. Например, съемка о тушении пожара запечатлела только неясные контуры какого-то горящего строения и — на среднем плане —

---

[31] ЦПА, ф. 17, оп. 60, д. 13, л. 23.
[32] ЦГА НХ, ф. 3429, оп. 1 (старые поступления), д. 337, л. 6.
[33] Там же, д. 1212, л. 27, 53, 63—63 об.
[34] См.: «Советская кинохроника 1918—1925 гг. Аннотированный каталог. Часть 1. Киножурналы». Под ред. Ю. А. Полякова и С. В. Дробашенко. М., 1965, стр. 9—38.
[35] ЦГА КФД, Киноотдел, 1—714, 1—11556.
[36] Там же, 1—11608.

фигурки пожарных, бросающих огнетушительные снаряды. Аналогичным образом кинорассказ об испытании на Курском вокзале свелся к двум проездам испытуемой дрезины перед объективом кинокамеры. Если бы не надписи, свидетельствующие о новизне показанных технических устройств, то зритель-неспециалист вполне мог бы почесть эти репортажи съемкой обычного пожара и обычной дрезины.

Научно-популярное кино только еще рождалось в лоне хроники и несло на себе все признаки этой хроники.

Точно так же и другие познавательные сюжеты лишь тематически примыкали к научному кино. Сюда следует отнести помещенную в «Кинонеделе» хронику строительства двух московских вокзалов — Брянского (ныне Киевский) и Казанского, возводимых соответственно по проектам архитекторов И. И. Рерберга и А. В. Щусева [37]. В связи с освобождением Украины зимой и весной 1919 года журнал дал репортажи о разработке соляных месторождений в Славянске, о донецком содовом заводе у станции Переездная, о судостроительном заводе в Николаеве [38].

В составе «Кинонедели» сохранились съемки, запечатлевшие образцовые сельскохозяйственные коммуны, Всероссийские съезды по вопросам образования, открытия памятников деятелям науки и культуры, художественную жизнь республики и многие другие сюжеты, имеющие прямое познавательное значение [39].

«Кинонеделя», как известно, не отличалась формальным новаторством; подача материала была в ней традиционной, шедшей от знакомых зрителю по дореволюционным временам французских периодических хроник. Просветительные сюжеты «Кинонедели» в этом отношении стояли в общем ряду съемок журнала. Здесь решали дело информационный подход, оперативность, общепонятность. Научное существо отражаемых явлений оставалось за кадром. Чисто хроникерский подход к темам не оставлял места для применения приемов учебного и научного кино.

Можно с большой долей вероятности предположить, что в несохранившихся петроградском киножурнале «Хроника» (1918—1919) и киевском «Живом журнале» (1919) съемки, тяготевшие к научно-популярной теме, были похожи на московские и тоже не шли дальше чисто внешнего репортажного показа событий и явлений.

Гораздо глубже проникали в суть научной проблематики специальные тематические выпуски — особенно посвященные таким коренным вопросам, как сельское хозяйство или антирелигиозная пропаганда [40].

Ведущей темой научно-популярного кино в области промышленного производства была и тема борьбы с топливным кризисом, добычи топлива. То был один из острейших вопросов дня, и кинематографисты Москвы и Петрограда приложили много усилий к тому, чтобы способствовать его решению. Уже в 1919 году фотокиноотдел Наркомпроса сделал картину «Получение торфа на топливо» [41], а следующим, 1920 годом, были отмечены фильмы «Топливный фронт» (режиссер Г. Болтянский) и «Подмосковный угольный район», снятый оператором Березкиным [42].

Самой известной в этом цикле стала картина «Надо уметь использовать свое богатство», сделанная осенью 1920 года оператором Ю. Желябужским.

В своих воспоминаниях Желябужский подробно рассказал историю создания этого фильма, посвященного добыче торфа гидравлическим способом, предложенным инженерами Р. Э. Классоном и В. Д. Кирпичниковым. Поскольку открытие было с недоверием встречено в Цуторфе ВСНХ, поддерживавшем традиционный машинноформовочный способ добычи, Классон обратился в ВФКО с просьбой снять фильм о Гидроторфе: такой фильм должен был укрепить позиции изобретателя, стать весомым аргументом в борьбе с рутинерами. Желябужский пишет:

[37] ЦГА КФД, 1—553, 1—435.
[38] Там же, 1—13022, 1—442, 1—11909.
[39] Подробнее о них см.: В. М. Магидов. Кинохроника Москинокомитета — фотокиноотдела Наркомпроса как исторический источник (на примере выпусков «Кинонедели» 1918—1919 гг.). Канд. дисс. М., 1973 (МГУ, ист. фак).
[40] См.: «ИК», 1970 № 4, стр. 130—133; 1977, № 10, стр. 67—68.
[41] ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 1, д. 12, л. 24 об.
[42] Там же, ф. 2057, оп. 1, д. 83, л. 22, 24.

«Я выехал и снял работу первого деревянного торфососа, вообще все новые опыты добычи торфа гидравлическим путем. Буквально через два-три дня после моего возвращения оттуда [43] приехал в Москву А. М. Горький. На этот раз он остановился у Е. Д. Стасовой. Когда мы увиделись, он стал расспрашивать меня, что я делаю, и я рассказал, что снимал Гидроторф. Горький просил рассказать обо всем подробно, что я и сделал с пылом и жаром, полный еще самых непосредственных впечатлений. Я рассказал, что на Гидроторфе механизированы самые трудоемкие процессы...

— А нельзя ли было бы все эти материалы показать Ильичу? Он плохо в этом вопросе информирован,— сказал Горький.

— Показать можно, но у меня еще не сделаны надписи.

— Ну, это неважно, ты сам все расскажешь.

И вот в Кремле, в круглом Свердловском зале, где теперь вручают ордена, состоялся просмотр моих снимков. Я показал материалы, снятые на Шатуре и параллельно на станции электропередачи (ныне им. Классона). Таким образом, получилось наглядное сопоставление двух способов добычи торфа.

В зале на просмотре присутствовали слушатели кремлевских командных курсов, почти весь состав Малого Совнаркома, был Бонч-Бруевич, редакторы газет «Известия» и «Правда», были Курский, Горький, Классон, Богомолов от Гидроторфа, а от Цуторфа — Морозов и Радченко [44].

Я сидел посредине между А. М. Горьким и В. И. Лениным... Во время просмотра я читал надписи на память, причем В. И. Ленин просил «провозглашать» как можно громче, чтобы слышали все. Сзади и спереди подавались во время просмотра различные ехидные реплики со стороны гидроторфовцев и цуторфовцев.

По окончании просмотра тут же в зале, в центральном проходе, развернулась сорокаминутная дискуссия между представителями Гидроторфа и Цуторфа, причем Ленин нисколько не останавливал, а, наоборот, даже подстрекал участников к острой полемике. В конце концов, после весьма резких высказываний с обеих сторон, Ленин, видимо, уяснил для себя истину. И когда Морозов сказал:

— Все это хорошо в теории, а торфа у вас на полях нет,— Ленин обратился ко мне с вопросом:

— Штабеля, которые мы сейчас видели, где сняты?

— Это на Гидроторфе,— ответил я.

— Так! — Ленин поблагодарил всех, быстро повернулся и ушел.

Это происходило в 9 часов вечера [45], а уже около 12 часов ночи Ленин пришел на квартиру Е. Д. Стасовой, где в тот раз остановилась моя мать [46] и А. М. Горький. Там был и В. И. Богомолов, которого Владимир Ильич еще долго расспрашивал...» [47]

Непосредственным результатом просмотра в Кремле и обсуждения на квартире Стасовой явилось письмо В. И. Ленина от 28 октября 1920 года, адресованное ряду ведомств, с указаниями о распространении передовых методов торфодобывания в общегосударственном масштабе [48].

Двумя месяцами позже, выступая с докладом на VIII Всероссийском съезде Советов, Ленин вновь говорил о ленте Желябужского, советовал делегатам ее посмотреть, так как она «даст конкретное представление о том, где одна из основ победы над топливным голодом» [49].

По указаниям Ленина и материалу его доклада была развернута обширная программа производства фильмов о гидроторфе — планировалось выпустить не менее 12 лент и распространить их в торфодобывающих местностях центральной России, Украины, Урала, Белорус-

---

[43] Съемки велись в Шатуре и Бородске (ныне г. Ногинск).

[44] Д. И. Курский — нарком юстиции РСФСР, В. И. Богомолов — сотрудник Гидроторфа; М. В. Морозов — сотрудник Цуторфа; И. И. Радченко — председатель Цуторфа при ВСНХ, зам. председателя Главлескома.

[45] 27 октября 1920 г. (см.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 683).

[46] М. Ф. Андреева, жена А. М. Горького.

[47] Цит. по кн.: А. Гак, В. Листов. В кинозале — Ленин. М., БПСК, 1971, стр. 18—20.

[48] «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». Цит. изд., стр. 30—31.

[49] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 42, стр. 153.

[50] Там же, т. 52, стр. 136—137.

сии и Сибири[50]. Кризис тогдашнего кинопроизводства, в частности, острый дефицит пленки, не позволил полностью осуществить эту программу, однако и то, что было сделано, служило примером делового и конкретного использования кино в интересах промышленного производства, в интересах планового возрождения народного хозяйства страны[51].

Вместе с тем следует подчеркнуть, что фильм «Надо уметь использовать свое богатство», благодаря ленинскому вниманию к нему, пользовался наибольшей известностью, но был далеко не единственной картиной 1920 года, снятой в тематическом русле ленинского плана ГОЭЛРО.

Так, в декабре 1920 года оператор Г. Гибер запечатлел в небольшой картине работу VIII съезда Советов, на котором план ГОЭЛРО был принят. Среди эпизодов этой картины — осмотр делегатами выставки, развернутой в фойе Колонного зала Дома Союзов, на которой были представлены последние достижения электрификации и радиотехники. Открытие временной электростанции мощностью в 5 тыс. квт, на шатурском торфе снял в том же 1920 году оператор Э. Тиссэ; ему же принадлежали съемки фильма «Электрическая станция Косой Горы» — о первенце плана ГОЭЛРО в Тульской губернии. Картина показывала внутреннее устройство электростанции и проникновение «лампочки Ильича» в деревню[52].

Г. Болтянский, занявший в 1920 году пост руководителя кинохроники ВФКО, начал свою деятельность одночастевым фильмом «Борьба за восстановление транспорта», смонтированным из кинолетописи; то была острая экранная реплика на актуальную тему. В том же году петроградские операторы В. Глясс и Долматов сняли картину «Поднятие «Народовольца» (режиссер Н. Григор) — о том, как шло поднятие затонувшего судна в питерском порту[53].

Таким образом, во времена гражданской войны существовал целый пласт неигровых фильмов, посвященных наиболее актуальным вопросам сельского хозяйства, промышленности, транспорта.

Традиция научно-популярного фильма по проблемам культуры и искусства также восходит к первым послеоктябрьским годам.

Обобщающей картиной, показывавшей просветительную деятельность государства за первые полтора года его существования, явился фильм «Культурная работа Советской России», смонтированный из кинодокументов 1918—1919 годов. Съемки, вошедшие в ленту, отразили усилия армейских политработников на фронтах, работу агитпунктов на железнодорожных станциях, издание и распространение массовой литературы. Отдельные эпизоды фильма были посвящены народным домам в деревне, школам и другим детским учреждениям, развитию художественной самодеятельности, театра и кинематографа[54]. Не исключено, что в монтаже этой картины принимал участие Д. Вертов.

К сожалению, мы не располагаем никакими сведениями о прокатной судьбе «Культурной работы Советской России».

В 1918 году делались попытки съемок фильмов по истории отечественного зодчества. Отдел научной съемки Москинокомитета к концу года располагал негативами фильмов «Древняя и классическая Москва» (150 м), «Ярославль» (200 м), «Александровская слобода» (280 м)[55]. Близко к ним примыкал по теме и фильм «Московские монастыри» (175 м)[56]. Следов демонстрации всех этих лент также найти не удалось.

Несколько особняком в истории научно-популярного кино тех лет стоит факт съемок фильма «Луна как небесное тело», предпринятых весной 1919 года сотрудниками киноотдела Наркомпроса. Как свидетельствует машинописный бюллетень, рассылавшийся киноотделом в заинтересованные ведомства, для этого фильма велись — едва ли не впервые в нашем кино — непосредственные съемки естественного спутника Земли.

---

[51] Подробно об этом см.: Л. С. Глязер. У истоков программно-целевого планирования (опыт реализации программы Гидроторфа).— «Вопросы истории», 1977, № 7, стр. 26—37.
[52] ЦГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, д. 83, л. 18, 21, 24.
[53] Там же, ф. 2057, оп. 1, д. 83, л. 18, 22.

[54] ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 1, д. 83, л. 12.
[55] ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 60, д. 263, л. 78.
[56] ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 1, д. 83, л. 3.

В документах первых советских киноучреждений нередко можно встретить упоминания и о других научно-популярных неигровых картинах, начатых или даже законченных производством; среди них называются фильмы о борьбе с инфекционными болезнями, о школах для одаренных детей; об охране труда и истории авиации, о различных вопросах биологии, об искусстве и т. д.

Игровых фильмов, которые без сомнений могут быть отнесены к разряду научно-популярных, очень немного, буквально единицы. Это понятно. Игровое кино осваивало главным образом актуальную политическую агитку, делались первые шаги экранизации литературной классики. Популяризация знаний, распространение культурных навыков еще плохо совмещались с актерской игрой, с составлением сценариев.

Можно заметить, что, как правило, научно-популярный игровой фильм представлял собой назидательное экранное повествование, в котором торжествовала добродетель, следующая научным рекомендациям, и наказывался порок, таковые рекомендации отрицавший.

Самым известным примером подобного назидания стал фильм «Дети — цветы жизни» (1919), поставленный и снятый Ю. Желябужским по собственному сценарию. Его сюжет был предельно прост. Две рабочие семьи воспитывают детей; одна семья лечит ребенка у знахарки, другая — обращается к доктору. В первой семье ребенок умирает, во второй — растет здоровым и благополучным. Картину консультировал известный профессор-педиатр Н. Ланговой, и, пожалуй, лишь это обстоятельство придавало фильму некоторое научное значение. Разыгранный второстепенными актерами, фильм страдал не только от примитивной игры, но и от слабости тогдашней кинематографической техники: многие кадры получились слишком темными, замедленное движение пленки при недостатке света вело к искажению лиц, к искажению композиции отдельных кадров [57].

Игровое кино, как уже было сказано, вовсе не определяло собой тогда — да, впрочем, и в последующие годы тоже — лицо научно-популярного экрана. Распространение знаний с помощью игровых лент шло не прямым путем производства и проката культурфильмов, а главным образом за счет побочного эффекта восприятия фильмов в патриархальной среде. Когда в игровых картинах по тому или иному поводу показывали городскую улицу или броненосец, действие водопровода или телефона, то эти реалии XX века воспринимались в патриархальной деревне вне и помимо содержания картины, имели самостоятельный смысл, как правило, не предусмотренный авторами. Например, на Востоке, где сильны были запреты ислама, гигантское культурное значение имели буквально все европейские ленты, показывавшие женщину без паранджи [58].

Поэтому, для того чтобы по достоинству оценить просветительный потенциал раннего советского кинематографа, необходимо увидеть его ленты как бы глазами большинства людей того времени, понять контекст фильмов в системе тогдашних культурных ценностей.

●

Время революции и гражданской войны было трудным для кинематографа; оно не давало «десятой музе» широких возможностей для развития и расцвета. И все же мы видели, как советский научно-популярный экран делал начальные свои шаги, как, преодолевая разруху и голод, кинематографисты снимали первые, пусть еще простые и наивные, просветительные ленты.

За этим скромным началом виделись уже годы двадцатые, принесшие с собою крупные успехи советской научно-популярной кинематографии. Шире и глубже стал поток просветительных картин, обогативших язык экрана в целом, пролагавших новое русло развития самого важного из всех искусств.

---

[57] См.: Р. Соболев. Юрий Желябужский. М., «Искусство», 1963, стр. 42.

[58] Подробнее об этом см.: В. С. Листов. Из истории кино на Советском Востоке.— «Народы Азии и Африки», 1972, № 6, стр. 93—103.

Проблемы грузинского кино

Обсуждение в редакции журнала

В № 4 «Искусства кино» уже сообщалось, что в январе в редакции журнала состоялось двухдневное обсуждение проблем развития грузинского кино. Тогда же мы обещали познакомить читателей с материалами этой дискуссии. К сожалению, сделать это мы получили возможность только сейчас, после того, как наши грузинские коллеги прислали тексты своих выступлений.

В обсуждении участвовали председатель Госкино Грузинской ССР А. А. Двалишвили, режиссеры и кинокритики Л. О. Арнштам, Ю. А. Богомолов, И. В. Вайсфельд, Л. Л. Гогоберидзе, И. Ш. Кучухидзе, Е. С. Левин, Л. Х. Маматова, А. С. Плахов, Б. М. Рунин, С. А. Соловьев, А. С. Трошин, К. Д. Церетели, Э. Н. Шенгелая. Председательствовал член коллегии Госкино СССР, главный редактор журнала «Искусство кино» Е. Д. Сурков.

Евгений Сурков

Наша общая задача

Мы собрались, чтобы в откровенной дружеской беседе, неторопливо и обстоятельно обсудить проблемы развития грузинского кино, его богатый и ценный опыт, его обретения и потери, поговорить о тех импульсах, которые должны быть введены в действие, чтобы грузинская кинематография смогла расширить свой творческий поиск, теснее, прочнее связать его с жизнью.

В этом наша общая задача. Вспомним, как она была сформулирована в партийном документе, к которому мы, советские кинематографисты, неизменно прибегаем в своих раздумьях о нынешнем и завтрашнем дне нашего искусства, о том, где источники той живой воды, которая одна только и может дать художественную силу и творческую молодость нашим фильмам.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» задача эта сформулирована с полнотой и определенностью, которая ко многому обязывает и нас с вами, участников этой дружеской встречи. Ведь мы только тогда достигнем понастоящему продуктивных результатов, если во всех наших размышлениях и спорах будем исходить из сознания, что пути дальнейшего подъема грузинского кино (как и кино русского, украинского, армянского, узбекского, эстонского, белорусского и т. д.) проходят только через самую стремнину жизни, через подлинно талантливое отображение процессов коммунистического созидания и воспитания нового человека, тех исторических успехов в социалистическом преобразовании мира, которыми гордится советский народ, тех свершений современного этапа коммунистического строительства, в которых есть и наша, советских кинематографистов, посильная лепта.

В том, что сегодня мы хотим рассмотреть эту задачу, всесторонне анализируя опыт именно грузинского кино, нет ничего экстраординарно-

го. В традициях нашего журнала вести нелицеприятный разговор не только об отдельных фильмах, хотя бы и очень характерных, а и об общих процессах, существенных для судеб целых студий, целых кинематографий. Тем, кто следит за «Искусством кино», возможно, придут в этой связи на память большие и по-товарищески откровенные статьи о проблемах литовского, армянского, узбекского, латышского, азербайджанского, молдавского, белорусского, туркменского кино, статьи, в которых в деталях, наверное, не все было одинаково точно, но всегда, смею думать, была живая заинтересованность в том, чтобы вся наша советская кинематография росла, преодолевая свои слабости и обретая новые силы в осознании своих связей с жизнью, истинности тех руководящих принципов, которые лежат в основе всех наших творческих поисков и художественных открытий.

Было бы странно, если бы, расширяя и углубляя это коллективное раздумье над судьбами советского многонационального кино, его отдельных отрядов, мы бы обошли вниманием грузинскую кинематографию. На древе жизни нашего кино грузинская ветвь одна из самых плодоносящих.

Лучшие грузинские фильмы — сегодня это важно подчеркнуть особо — стали неотъемлемым достоянием, гордостью не только грузинского народа, а всех советских народов всей нашей социалистической культуры.

Я не претендую на то, чтобы дать в своем кратком вступительном слове хотя бы контурную обрисовку того большого и причудливого по своим очертаниям материка, который образует на карте советского кино кинематография Грузии. Отмечу только необычайно экстенсивный характер развития грузинского кино, превратившегося за последние годы в сложную разветвленную эстетическую систему и принявшего в свое лоно художников очень разных, умеющих, не порывая с национальной традицией, по-своему перерабатывая художественные воздействия других братских кинематографий, прежде всего, думаю, русской, создавать свои особые художественные миры, художественные концепции поистине неповторимого своеобразия. Достаточно просто перечислить имена Тенгиза Абуладзе, Отара Иоселиани, Реваза Чхеидзе, Эльдара Шенгелая, Ланы Гогоберидзе, Георгия Шенгелая, Михаила Кокочашвили, Ираклия Квирикадзе, Семена Долидзе, Нодара Манагадзе, Михаила Кобахидзе, чтобы перед твоим умственным взором поплыла лента образов, чарующих своей пластической завершенностью, ярким своеобразием, глубиной скрывающегося за ними философского, лирического подтекста. Особенно многим мы обязаны грузинским кинематографистам в области формы.

Своими лентами они не раз расширяли эстетическое пространство экрана, предлагая зрителям хорошо выверенные, но очень сложные, нередко на грани парадоксальной «несовместимости», художественные «смеси» и синтезы.

А человеческое обаяние лучших грузинских лент, их просветляющая жизнерадостность, полнозвучие, эмоциональная щедрость... А грузинские актеры... А грузинские художники, операторы... А сценаристы Сулико Жгенти и Реваз Габриадзе...

Впрочем, обо всех этих богатствах грузинского кино мы у себя в журнале много и подробно писали и, смею надеяться, писали не скучно, а увлеченно, как бы зажигаясь от того огня, который так щедро горит в ваших шедеврах.

Но если все так хорошо, то откуда та тревожная, та беспокоящая читателей нота, которая отчетливо слышится в серьезных, пристальных раздумьях Юрия Александровича Богомолова о грузинском кино в его соотнесенности с жизнью, о тех отношениях, в которых ваши фильмы находятся с социальной реальностью, с насущными жизненными запросами, тревогами и достижениями трудящихся республики, всей страны?

Мне говорили, что статья Богомолова вызвала очень острую реакцию в Грузии. В этом, думаю, нет ничего незакономерного, поскольку статья как раз и рассчитана на то, чтобы побудить читателей взволнованно вглядеться в перспективы грузинского кино, в те процессы, которые могут, если их вовремя

трезво и ясно не осознать, повести к пробуксовкам, самоповторам, словом, к явлениям и процессам, о которых нельзя не задуматься уже сегодня.

Начну с того, что лежит на поверхности. Увы, есть грузинское кино и грузинское кино. Недавно я видел фильм вашей студии «Рача, любовь моя» и, не скрою, поразился тому, какие астрономические пространства пролегают между этой неловко сделанной, до удивительности незащищенной поделкой и теми картинами, которые мы обычно в своем сознании идентифицируем с понятием: грузинское киноискусство.

Вы можете сказать: подумаешь, один плохой фильм! Где их нет?! Но, во-первых, «Рача» не так уж одинок на вашей студии и, если понадобится, я назову довольно много его «спутников», носящих на себе марку: «сделано в Дигоми».

А если это так, то как не задуматься о причинах таких «температурных перепадов»? Недостаточная требовательность руководства студии?

Да, конечно.

Но только ли в ней дело?

Много лет тому назад я видел в Тбилиси фильм тогда еще только начинавшего Георгия Шенгелая «Алавердоба». До сих пор не могу забыть чувство ожога, с которым я несколько дней потом ходил по милым моему сердцу улицам вашей столицы. Мне хотелось все глубже, все полнее понять, что вызвало к жизни этот до предела отжатый фильм — только самое необходимое, только то, что несет в себе мысль, обостренно тревожную и прямо обращенную к моей, зрителя, активности, — в каких соотношениях находится он с реальностью, какие глубины, мне дотоле неведомые, в ней обнаружил?

Поставлю вопрос ребром. Всегда ли ваши картины пробуждают такое же желание прорваться за свою «эстетическую сферу» в реальность, желание не только наслаждаться, но и анализировать, искать решение выдвинутых вопросов, аплодировать общественной, гражданской активности мысли художника? Часто. Но не всегда.

Конечно, дело не в том, чтобы, выдвинув такие вопросы, противопоставить остросоциальные картины того же Отара Иоселиани, «Древо желания», «Необыкновенную выставку» столь частым у вас картинам, где связи с жизнью, с ее сущностными процессами даны в «стертой» форме, скорее прощупываются, возникая в к о н е ч н о м с ч е т е, а в том, чтобы спросить, ч т о из реальности наиболее ощутимо и полно, наиболее активно отзывается в ваших картинах, какие стороны общественного бытия они отразили во всей своей социальной конкретности и определенности?

Этим вопросом и занят в своей ярко талантливой статье Ю. А. Богомолов. Сегодня у нас будет возможность во всех деталях выяснить, насколько пригодны его отгадки и прогнозы, насколько они выдерживают проверку встречным анализом. Со своей стороны скажу только, что, высоко ценя литературные достоинства статьи «Грузинское кино: отношение к действительности» и не сомневаясь в том, что она ставит именно те проблемы, которые нуждаются в обсуждении, я иначе подхожу к некоторым частным вопросам современного грузинского кино. Перед автором, выработавшим какую-то сильную и самобытную концепцию, часто возникает опасность увлечься и генерализировать ее, подгоняя под нее и те факты, которые к ней отношения не имеют. Так, мы спорили с Юрием Александровичем в период подготовки его статьи к печати (и как я жалею сейчас, что тогда не доспорили до конца!) о месте в общем процессе эволюции грузинского кино «Отца солдата» Р. Чхеидзе. В отличие от Юрия Александровича, я думаю, что эта картина — высшее выражение (имею в виду прежде всего гениального Серго Закариадзе в роли Георгия Махарашвили) как раз той линии в вашем искусстве, которая так нужна сейчас, но, увы, не получила развития в ваших работах последних лет.

И если, с восхищением погружаясь в красочный, своеобычный мир многих грузинских картин или думая над тайной характера и судьбы Гии Агладзе, его «несостоявшегося» человеческого дара, я все же испытываю тоску, то именно по таким могучим народным харак-

терам, как Георгий Махарашвили в незабываемом фильме «Отец солдата».

Позволю себе высказаться полнее.

Думая о путях развития грузинского киноискусства, мы, с моей точки зрения, не можем не говорить о необходимости дальнейшей общественной его активизации, как о задаче первостепенной, ключевой, способной развязать все узлы и открыть все двери к новым и высшим достижениям грузинских мастеров кино. Думаю я и о том, что в тех разговорах, которые нам предстоят, как отправная точка, как некий маяк, должны быть обязательно и Георгий Махарашвили, и та навсегда запомнившаяся нам грузинская крестьянка, которую с такой глубиной и лиризмом сыграла в «Тепле твоих рук» Софико Чиаурели.

Для характеров такой силы и такого масштаба, уверен, всегда откроются сердца многих миллионов зрителей, причем, не только в Грузии, а во всех городах и весях нашей необъятной страны.

Не надо подозревать меня в том, что, говоря это, я демонстрирую непонимание достижений, которые грузинский кинематограф достиг на путях так называемого «параболического фильма», в сфере высокой и жизненно емкой символики, в искусстве комизма, столь же полнокровного, «рубенсовского», сколь и лукавого, а в подтексте часто очень горького. Речь я веду не о том, чтобы «закрыть» какие-то художественные направления, другие же «декретировать».

Дело в другом: в том, что двигаться, видимо, все же надо, бдительно избегая самоповторов и ослабленных от частого употребления клише, путем настойчивых творческих поисков того общезначимого жизненного содержания, тех характеров и коллизий, тех проблем и конфликтов, которые возникли на почве самой жизни, открылись художникам в ее вечном самодвижении.

Ну, к примеру, так, как это сделала в своей новой картине Лана Гогоберидзе. Ее фильм, давший жизнь в таких острых и неожиданных срезах, позволивший распознать и в ней самой, и в судьбе главной героини такие связи и сложности, какие до того не осознавались нами во всей своей подлинной напряженности и трудности, явился как нельзя более кстати. Он, как это часто бывает в истории искусства, дал ответ на многие из тех вопросов, над которыми, на свой лад, до того задумывались теоретики. Построенный по законам контрапункта, разбегающийся на множество дорожек, но всегда только потому, что режиссеру нужно, чтобы мы еще и с этой стороны подошли к поразившей ее воображение проблеме, картина «Несколько интервью по личным вопросам» сильна именно тем, что она берет эти интервью *как бы у самой жизни*. И всегда для того, чтобы потом оставить нас наедине с нашими собственными размышлениями о нравственном содержании постигнутого в процессе развертывания картины нравственного опыта, с теми далеко не однозначными и не поддающимися универсальным решениям вопросами, с которыми сталкивается ведь не одна Софико, а сталкиваемся, каждый по-своему, и все мы в нашем собственном бытии.

Прекрасная, вдумчивая, одновременно и сердцем и бесстрашным размышлением рожденная картина! Я уверен, что в предстоящих спорах она займет одну из ключевых позиций. Ведь через нее раскрываются как раз те эстетические проблемы и закономерности, к обсуждению которых наш журнал и считал необходимым, печатая статью Ю. А. Богомолова о грузинских фильмах, привлечь внимание и кинематографистов Грузии, и их многочисленных друзей во всех других союзных республиках.

Думаю поэтому, что настало время прямо перейти к самой дискуссии. Верю, горячо надеюсь, что по содержанию своему она будет обращена не только в настоящее и прошлое грузинского кино, но и, главным образом, в его будущее.

Наши общие задачи исчерпывающе точно определены в решениях XXV съезда КПСС, в глубоких, мудрых размышлениях о путях развития советского киноискусства, к которым мы приобщаемся в трудах испытанного ленинца Леонида Ильича Брежнева, в его памятных обращениях к нам, советским кинематографистам.

Богатый и разносторонний опыт грузинского

кино, как и те трудности, какие он, несомненно, испытывает, позволят нам, уверен в этом, придать осмыслению этих общих задач советского кино особенно актуальный и продуктивный характер.

Эльдар Шенгелая

Вступление в разговор

Читая журнал «Искусство кино», я заметил, что некоторые мои коллеги-режиссеры часто свою теоретическую «недообразованность» оправдывают практическим характером своей деятельности.

Не нарушая коллегиальности, я должен с прискорбием сообщить, что и я тоже несколько теоретически «недообразован», а поэтому прошу присутствующих быть снисходительными к возможной неточности иных моих словесных построений.

Сама идея серьезного, научного, творческого разговора о развитии и проблемах той или иной составной части нашего советского кинематографа кажется мне естественной и необходимой. Тем более если этот разговор ведет такой теоретический журнал, каким является журнал «Искусство кино». Ни повременное рецензирование картин, ни конференции, пленумы и съезды Союза кинематографистов не могут заменить обстоятельного научного анализа проблем, возникающих в процессе творчества того или иного отряда кино. Анализ, опирающийся на доскональное знание анализируемого предмета, при непредвзятом подходе к нему и по-настоящему научный, может существенно помочь творческому процессу, как-бы проясняя и направляя его. Я полагаю, что каждый из нас хорошо понимает, что компетентная и непредвзятая критика жизненно необходима всем нам. Более того, мне кажется, что в широком понимании творческий процесс органически включает в себя и анализ, критическое мышление как свою кровную часть. Отказ от анализа-размышления и преуменьшение роли критики неизбежно несет с собой опасные застойные явления в художественном творчестве.

Как видите, я придаю критике несколько бóльшее значение, чем Юрий Александрович Богомолов, который в одной из своих статей пишет, что «самая верная теория значит не больше, чем указание на развилке путей сказочного героя: по одной дороге пойдешь — коня не найдешь, по другой пойдешь — голову потеряешь, по третьей пойдешь — жар-птицу найдешь...».

Даже если критике придать роль только стрелочника, то нельзя не отметить, что зачастую мы сталкиваемся с таким стрелочником, который ведет на ту дорогу, где и головы не потеряешь, и с истинной дороги не собьешься. Я лично за такого стрелочника, который ведет к тому, чтобы что-то потерять, но и что-то найти!

К сожалению, сегодняшний наш стрелочник — в лице Ю. А. Богомолова и особенно автора редакционного послесловия, помещенного после его статьи, — выглядит тем служителем железной дороги, который не очень-то ясно представляет себе, откуда прибыл этот странный состав — грузинский кинематограф, кто его пассажиры и по какому пути его следует направить дальше. Похоже даже, что стрелочник этот твердо решил отправить состав по заранее предопределенному им пути.

Впрочем, решение собрать нас сегодня вокруг редакционного «круглого стола» — решение верное. Тем более что состав участников встречи убеждает меня, что сегодня состоится интересный, содержательный разговор. Словом, инициативу журнала «Искусство кино» начать дискуссию о грузинском кино невозможно не приветствовать.

Тем не менее эпиграфом к нашей встрече я бы все-таки взял пословицу «Лиха беда — начало». «Беда» в данном случае, я думаю, это статья Богомолова и особенно послесловие редакции, но об этом позже.

Приветствуя начало нашей дискуссии, я думаю о том, что правильно было бы сделать

ее традиционной. Было бы прекрасно, если б журнал проявлял время от времени такую инициативу по отношению и к нашей и к другим национальным кинематографиям. Повторяю: я верю, что предстоящий компетентный и товарищеский разговор будет нам, грузинским кинематографистам, очень полезен. Конечно же, участники дискуссии должны говорить со всей прямотой о том, что им кажется неправильным, непродуктивным в современном грузинском кинематографе: вполне возможно, что для диагностирования болезней грузинского кино нужен именно такой консилиум, каким является наш «круглый стол». Разные точки зрения помогут нам выработать правильное отношение и к своим ошибкам, и к своим достижениям.

Получилось так, что мы еще не обсудили положения дел в грузинском кино, а уже с д е л а л и в ы в о д ы. Более того, в редакционном послесловии даже вынесли нам всем что-то вроде приговора. Я думаю, что это неправильная позиция. Если мы имели в виду собраться вокруг «круглого стола», то заранее выносить решение не стоило. Какой тогда смысл в обсуждении?

Переходя к статье Ю. А. Богомолова, я должен сразу же сказать, что большинство заключений, сделанных в ней, безапелляционны и недоказательны. Так, например, критик утверждает, что большинство грузинских лент 60-х и 70-х годов ограничивается чисто эстетическими задачами. Так ли это? Далее в послесловии утверждается, что грузинский кинематограф начал постепенно терять своего зрителя, поэтому-то и настало время острого, нелицеприятного разговора о путях, по которым он идет. Так ли это?

Председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш был несомненно прав, когда, выступая на второй встрече кинематографистов, сказал, что «сегодня работать прокату так, как вчера, уповая на то, что зритель придет сам по себе, уже нельзя. В интересах нашего общего дела нужно последовательно преодолевать практику ориентации проката только на кассовые фильмы. Мы заинтересованы в том, чтобы произведения, положительно оцененные критиками, просмотрело максимальное число зрителей, и кинопрокат должен этому всемерно способствовать».

Я думаю, это замечание впрямую относится и к судьбе проката грузинских лент. Со всех концов страны к нам доносятся голоса тех, кому интересны и дороги наши работы. Можно ли поэтому говорить о том, что грузинское кино теряет своего зрителя? Вернее было бы сказать, что кинопрокат никак не способствует удовлетворению зрительского интереса.

В Союз кинематографистов Грузии недавно поступило письмо из Академгородка в Новосибирске, в котором нас просят приезжать к ним регулярно и привозить с собой новые наши картины, так как в п р о к а т е и х д о с т а т ь н е в о з м о ж н о. Впечатление такое, как будто Новосибирск и Тбилиси разделены границей и мы живем в разных государствах.

Разве такое положение нормально? Если грузинские картины не достать Академгородку, то как же их увидит зритель в Тынде, Норильске или Тольятти?

Все чаще мы сталкиваемся и с клубами кинолюбителей, которые постоянно просят прислать грузинские картины, пишут, что и х н е т в п р о к а т е, просят встреч с кинодеятелями Грузии и так далее. А когда я был приглашен в город Протвино к физикам, то на встрече мне передали список грузинских фильмов, которые они хотели бы увидеть, но которых нет в прокате. Например, только из вашего журнала они узнали о существовании картины «Чудаки», и просили прислать ее к ним в городок.

Мысль В. И. Ленина, которую он высказал в разговоре с Кларой Цеткин о будущем искусства, жива, несмотря на то, что с тех пор прошло так много времени. Эта мысль преодолевает все временные пороги! В. И. Ленин говорил Цеткин о том, что трудящиеся заслужили чего-то большего, чем зрелищ, что они получили право на настоящее большое искусство. К сожалению, мы, кинематографисты, и особенно наш прокат не очень-то торопимся претворить эту мысль в жизнь.

Вы должны знать, что те данные о прокате наших фильмов, на которые вы опираетесь, были заранее запрограммированы. Я имею в виду

отношение руководства проката к национальным кинематографиям вообще. В начале, в 20-х годах, когда наши национальные кинематографии только начинали складываться, было известное отставание во всех республиках (кстати, это в меньшей степени касается как раз грузинского кинематографа: вспомните творчество таких мастеров, как Перестиани, Чиаурели, Калатозов, Шенгелая). Тогда-то и создалось у прокатчиков отношение к национальному кинематографу как к чему-то второстепенному. Но вы прекрасно знаете, как изменилось сейчас положение в национальных кинематографиях, какое важное место занимают они в многонациональном искусстве нашей страны. Отношение же к ним проката старое, то, которое сложилось ранее.

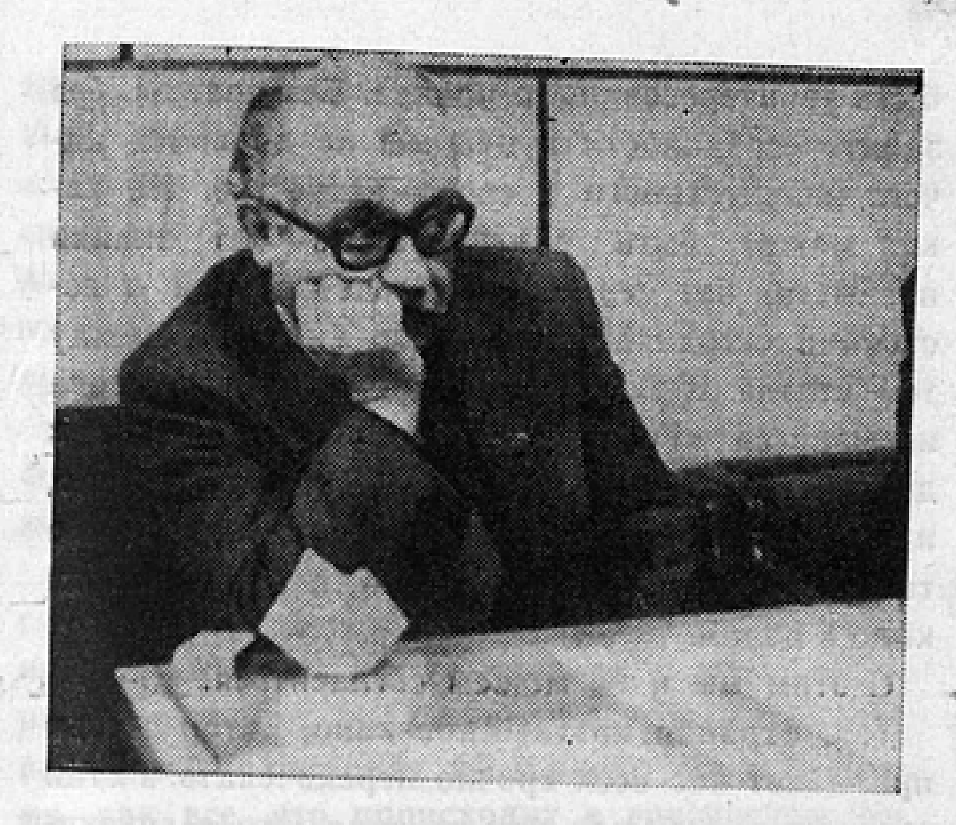
В прокате существует 18 разнарядок на фильм. По каждой разнарядке выпускается определенное количество копий, а копия может быть показана не более чем 400 раз, после чего она приходит в негодность. С 1-й по 4-ю разнарядками определяется количество копий для широкоформатных картин. С 5-й по 18-ю— для широкоэкранных и обычных картин. «Грузия — фильм» широкоформатные фильмы не производит, так что для нас высшая разнарядка 5-я (1810 копий), низшая — 18-я (54 копии). Чтобы в среднем картина могла получить шанс окупить себя и охватить желаемую аудиторию, необходимо напечатать около тысячи копий.

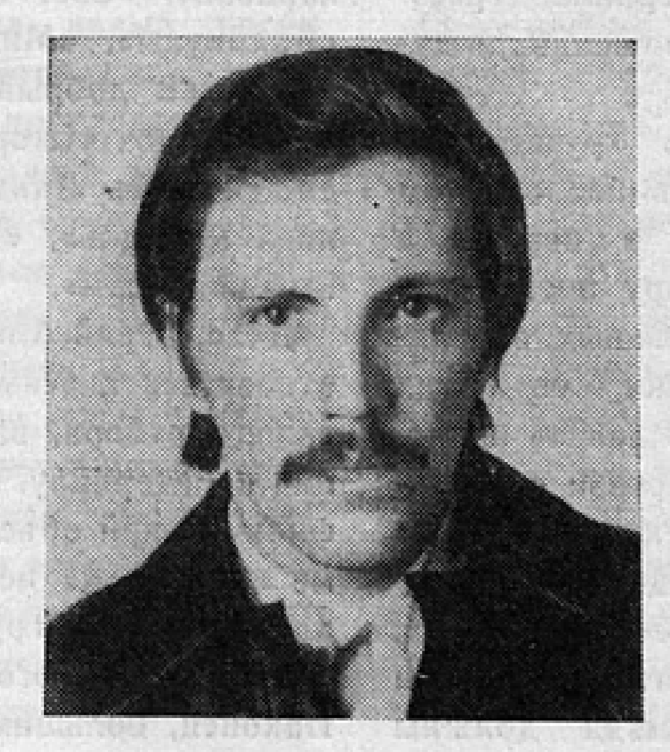
За последний год все грузинские картины получили разнарядки с 14-й и ниже. Напомню: 14-я разнарядка дает 460 копий, 15-я — 313, 16-я — 231, 17-я — 160, 18-я — 54. Значит, в среднем наши картины получают 300—250 копий. Если представить себе масштабы нашей страны, то нетрудно понять, что большая часть зрителей их не увидит. Только грузинскому прокату для охвата республиканской киносети необходимо 60 копий. Вот почему я утверждаю, что непрокатность наших картин запрограммирована. Верю, что это делается прокатом не специально, а только по непродуманности, склонности жить по старым трафаретам.

Недавно Союз кинематографистов СССР организовал в Ростовской области и на Атоммаше кинофестиваль, который весь базировался на грузинских фильмах — художественных, документальных, мультипликационных. И если бы я не видел своими глазами, как были довольны зрители, какой зрительский и кассовый успех был у наших картин, я еще мог бы думать: а может быть, наши картины и впрямь не хотят смотреть, как это утверждает редакция «Искусства кино»? Может быть, прав прокат, что он не тиражирует наши фильмы? Но после того как в огромном зале на «Ростсельмаше» показывали наши картины «Городок Анара», «Мачеха Саманишвили», «Любовь с первого взгляда» и была устроена встреча грузинских кинематографистов со зрителями, места для сомнений у меня не осталось. Я утвердился в мысли, что беда не в том, что нас не смотрят, а в том, что нас не показывают.

Мне кажется, журнал, наша кинематографическая общественность должны нам помочь урегулировать наши проблемы с прокатом, а не брать за основу своих оценок его данные. Совершенно очевидно, что целый ряд наших картин, получивших прекрасные отзывы критиков, в том числе, а может быть и по преимуществу, на страницах «Искусства кино», призы на всесоюзных и международных фестивалях, всякие поощрения, не получают должного проката в киносети не по нашей вине.

В этой связи скажу еще об одном: грузинские картины и многие другие фильмы национальных студий очень редко показываются в центральных и первоэкранных кинотеатрах нашей столицы, Москвы. Так, в центральном московском кинотеатре «Россия» за все время его существования был показан только один грузинский фильм — «Отец солдата». Чем это можно объяснить? И это в то время, когда в смежных искусствах — театре, живописи, музыке — наблюдается повышенный, небывало массовый интерес к национальным искусствам. В столице устраиваются республиканские фестивали, выставки, гастролируют театры. Сближение национальных культур — один из основополагающих принципов национальной политики нашей партии. А в кинематографе для практического осуществления этого принципа прокатом дела-





Участники дискуссии в редакции «ИК»

А. Двалишвили

Ю. Богомолов, Э. Шенгелая

Б. Рунин, Л. Маматова, И. Кучухидзе

А. Плахов

ется очень, очень мало. Нет, повторяю, оснований говорить о том, что грузинские фильмы теряют зрителя. Как видите, если разобраться по существу, то скорее наоборот — зритель теряет грузинские фильмы. Редакции журнала следовало бы внимательнее вникнуть во все это, а не говорить огулом о спаде зрительского интереса к грузинскому кино.

Теперь о статье Ю. А. Богомолова.

Не скрою, реакция на нее у нас была весьма острой. В Грузии статью прочли все, я не преувеличиваю: широкие круги зрителей, молодежь, студенты (к нам даже приходила делегация от Государственного университета выяснить, не собираемся ли мы ответить на статью Богомолова). Эта реакция говорит о том, что грузинская кинематография и ее лучшие достижения принадлежат всему обществу и стали его неотъемлемой культурной ценностью. К кино у нас в республике предъявляют высокие требования, но и бережно относятся к его достижениям. В Грузии могут все простить, кроме проигрыша «Динамо» Тбилиси или плохого грузинского фильма. У нас не говорят: почему ты поставил плохую картину, а говорят — почему м ы поставили плохую картину.

Что же встревожило и нас, и наших зрителей в статье Юрия Богомолова?

Прежде всего статья неосновательна, субъективна по охвату материала, по степени его знания. Мы, конечно, далеки от намерения подсказывать автору метод анализа или форму его статьи, но требовать знания материала, серьезного и объективного к нему отношения, я думаю, мы вправе.

Желая открыть дискуссию по грузинскому кино, журнал мог бы оповестить нас об этом не тогда, когда номер был уже в верстке, а раньше — мы помогли бы автору посмотреть еще ряд фильмов, весьма значительных, определяющих наши сегодняшние поиски, без этих фильмов было бы легкомысленно делать какие-нибудь выводы, говорить о той связи с реальностью, которой достигло наше кино, а также о связях кино с развитием традиционных искусств, грузинского национального характера. Объективная критика нас не пугает. Если мы настоящие художники, то мы всегда должны быть заинтересованы в правде. Без правды, без заинтересованности в ней мы не добьемся ничего значительного в своем искусстве. Но какая может быть объективность без знания предмета, без серьезного представления о состоянии сегодняшнего нашего кино? Между тем статья Юрия Александровича Богомолова называется «Грузинское кино: отношение к действительности». Речь в ней, следовательно, идет не о какой-то отдельной тенденции, не о творчестве отдельного мастера, а о грузинском кино в целом.

С этим мы и не можем согласиться.

Так, отрицая поэтическое кино, автор статьи призывает нас всех срочно перекочевать в стан прозаиков, забывая или не зная, что в грузинском кино, наряду с поэтическим, давно развивается и прозаический кинематограф. Эта тенденция прозаического повествования, фильмы, снятые в этой манере, существуют реально. И составляют другую сторону нашего кинематографа, которую не пожелал заметить Ю. А. Богомолов. Поскольку я считаю, как, полагаю, и все считают, что современное грузинское кино начинается с «Лурджи Магданы», то я и начну с этого периода, чтобы напомнить автору статьи, как давно и как основательно была заложена в грузинском кинематографе прозаическая тенденция. Вот далеко не полный список фильмов бесспорно прозаического толка, возникших вслед за фильмом «Лурджа Магданы»: «Чужие дети», «Наш двор», «Белый караван», «Свет в наших окнах», «Саженцы», «Каникулы», «Миха», «Большая зеленая долина», «В добрый путь», «Тепло твоих рук», «Мужички», «Скоро придет весна», фильмы сидящей здесь Ланы Гогоберидзе — «Когда зацвел миндаль», «Несколько интервью по личным вопросам».

Дело, Юрий Александрович, не в том, как вы относитесь к этим картинам. Дело в принципе вашего отбора, вашего произвольного отношения к материалу. Обойти молчанием целый ряд фильмов при объективном отношении к проблеме нельзя, как нельзя исключить из разговора о современном грузинском кино творчество режиссеров Л. Гогоберидзе и М. Кокочашвили. Наконец, большим событием для нас является

трехсерийный телефильм молодого режиссера С. Чхаидзе «Пастухи Тушетии». Хоть это и телевизионный фильм, в нашу кинематографическую культуру органично вписываются и достижения телевизионного кино. Разграничивать эти два вида кино было бы неверно. Да и верно ли рассматривать поэтическую и прозаическую тенденции без исследования их взаимосвязи и взаимовлияний? Разве они существуют отдельно, в чистом виде — поэзия и проза?

Слабость статьи и в том, что она не пытается соотнести кино с современными общественными явлениями и, в частности, с теми, которые происходят в Грузии. Она рассматривает все изолированно, как бы в скорлупе, в то время, как все, что происходит в грузинском советском кино, прямо или косвенно связано с общественными процессами, со сдвигами, которые к нашей общей радости происходят во всей Советской стране и, в частности, в нашей республике.

Вы все прекрасно знаете, что советское кино сумело отразить те существенные изменения, которые произошли в общественной жизни нашей страны после XX съезда партии. Значительные сдвиги произошли тогда и в грузинском кино. Началом новой тенденции я считаю фильм Р. Чхеидзе «Наш двор». Это был резкий разворот камеры из рисованных декораций прямо на улицу, в жилище человека, в его подлинную жизнь. Это был резкий переход от лакировочного представления о жизни в фильмах конца 40-х и начала 50-х годов к реальности. Вслед за этим фильмом пошел целый косяк картин, которые в 60-х годах отразили наш реальный быт и наши реальные проблемы. Среди них были удачные картины, были и неудачные. Но хотя хороших было меньше, именно они делали погоду. Мысль художников работала. Их гражданская чуткость привела к постановке проблем и решений, которые были тогда остры и актуальны. Так, еще до постановления ЦК КПСС о Тбилисском горкоме партии родились у нас такие фильмы, как «Листопад» О. Иоселиани и «Когда зацвел миндаль» Ланы Гогоберидзе. И мои фильмы «Необыкновенная выставка» и «Чудаки» задуманы были как своеобразный протест против мещанства и практицизма, насаждаемого в те годы у нас в республике. Фильм «Чудаки» вышел на экран после постановления, но задуман он был и запущен в производство до постановления. Конечно же, все наши фильмы связаны с жизнью нашего общества, с жизнью республики. Рассматривать процесс развития кино и оценивать его в отрыве от этой жизни методологически неправильно.

Юрий Александрович — и в этом, на мой взгляд, его основная ошибка — не учел значение традиций, и не только кинематографических, в развитии нашего кино. Еще Гете говорил: «Кто хочет поэта понять — должен отправиться в страну поэта...» Кто хочет знать искусство народа, тот должен знать его страну, ее традиции. Между тем пути развития грузинского кино в статье Юрия Александровича разбираются в отрыве от истоков грузинской культуры, от истоков грузинского кинематографа. Автор парадоксально утверждает, например, что в 70-е годы окончилась у нас, наконец, эпоха подражаний (?!). На самом деле у нас никогда не было «эпохи подражаний», а всегда была живая связь времен, о которой, извините, вы, Юрий Александрович, судя по статье, знаете недостаточно. Эта живая связь времен протягивается к нам от первых грузинских фильмов 20-х и 30-х годов, в которых, как в зародыше, мы находим импульсы всех наших сегодняшних тенденций. Эта связь тесно сводит в единый процесс все достижения нашего грузинского советского кино.

Современное грузинское советское искусство в целом, в том числе один из его активнейших элементов, кинематограф, самым действенным образом разрабатывает сегодняшние социальные, нравственные и эстетические проблемы, а это и есть важнейшее требование сегодняшнего дня. Именно в этой работе нам необходима помощь кинокритики и журнала «Искусство кино». Журнал «Искусство кино», прав Е. Д. Сурков, часто печатает рецензии на грузинские фильмы — и, как правило, с положительной оценкой. Но нам хотелось бы, чтобы вы нас видели и с той и с другой стороны. Нас очень заинтересовал бы и конкретный разговор о том, что двигает нас вперед, а что возвраща-

ет вспять. Мы у себя в Тбилиси об этом много думаем. Ознакомьтесь с материалами наших пленумов и конференций: они проходят остро, бурно и часто крайне резко.

Борис Рунин

Амплитуда колебаний

Разговор у нас сразу зашел о престиже грузинского кинематографа последних лет, о его репутации в глазах зрителя. И это естественно: грузинское кино любят. Но все же с прокатом картин студии «Грузия-фильм» дело обстоит несколько сложнее, чем может показаться. Я согласен с Эльдаром Николаевичем, что наши прокатчики порой руководствуются соображениями очень далекими от искусства и предпочитают широко демонстрировать вовсе не самые лучшие картины. Однако прокатчиков тоже надо понять.

Среди фильмов шестидесятых-семидесятых годов есть несколько таких, которые я считаю событием в своей зрительской биографии. К их числу я отношу и удивительный по своему мастерству фильм присутствующего здесь Отара Иоселиани «Жил певчий дрозд». Меня эта картина настолько покорила, что я не пропустил, кажется, ни одной возможности посмотреть ее, пока автор знакомил с ней кинематографическую общественность Москвы.

Но вот «Певчий дрозд» появился в прокате. Я специально пошел в кинотеатр, чтобы узнать, как принимает зритель такую интересную картину. Это было на дневном сеансе в московском кинотеатре «Пламя» на площади Восстания. Нас в зале оказалось всего шестнадцать человек, да и то двое вскоре ушли... Другое дело, что через год, когда «Певчий дрозд» с успехом прошел в Кинотеатре повторного фильма, его все-таки коснулась слава, но тоже не такая уж громкая, во всяком случае не та, на какую он мог бы, как мне казалось, претендовать. И вообще, кинематографическая популярность — штука непростая.

А что касается грузинского кино — то особенно.

Трудность разговора, который мы тут сегодня ведем, обусловлена тем, что грузинское кино последних десяти-пятнадцати лет — явление поистине уникальное, и притом во многих отношениях. С одной стороны, очень высок уровень художественного мышления, который оно нам нередко предлагает, начиная с прославленного «Отца солдата» Р. Чхеидзе. Не может не радовать также смелость и чуткость социальных реакций грузинского кинематографа, подарившего нам в свое время такие злободневные и впечатляющие картины, как «Листопад» того же О. Иоселиани и «Когда зацвел миндаль» Ланы Гогоберидзе. Отсюда и лидерство грузинского кино в развитии национальной художественной культуры: грузинское кино по своему резонансу в мире ныне явно опережает другие виды искусства республики. В частности, даже искусство слова, которое в Грузии всегда стояло так высоко.

Но, с другой стороны, следует со всей определенностью сказать и об амплитуде колебаний, характерных для качества продукции, выпускаемой студией «Грузия-фильм». Зритель сталкивается здесь с поистине разительными контрастами исходных эстетических притязаний. И не потому, что в грузинском кино бывает так удручающе низок предел «падения», а, как это ни парадоксально, потому, что т а к и х высот достигает оно в своих лучших проявлениях. Вполне естественно, что после картин, которые заслуженно прославили эту студию, какая-нибудь очередная «развлекашка», одна из тех, что во множестве снимают в Дигоми, способна вызвать непомерное раздражение.

С подобным перепадом как-то не хочется мириться. Трудно поверить, например, что сценарии ставшего уже классикой «Отца солдата» и низкопробного зрелища, именуемого «Рача, любовь моя», написаны одним автором. И дело тут не в том, что перед нами

разные жанры. Ощущение такое, что перед нами разные цивилизации...

Тем более отрадно, что наш «круглый стол» состоялся после того, как Лана Гогоберидзе показала свой новый фильм «Несколько интервью по личным вопросам». Думаю, что без этого фильма наш разговор неизбежно пошел бы по другому руслу, ибо самим фактом своего существования он дает нужный толчок нашим нынешним размышлениям о путях развития грузинской кинематографии, о тех традициях, которые в ней живы, и о тех тенденциях, которые в ней намечаются. Смело прокладывая своему искусству путь вперед, этот фильм может стать на какое-то время точкой отсчета, так сказать, мерой и законом на будущее.

Но, как и все, созданное истинным вдохновением художника, картина эта бросает также луч в прошлое, высветляя, проясняя и даже переоценивая многое из того, что было сделано ранее. В этом смысле искусство поистине предлагает нам иной раз закон, имеющий обратную силу. Теперь, познакомившись с новой героиней Ланы Гогоберидзе, мы невольно вспоминаем образы наших современниц, созданные грузинским кино в прежние годы. Мы как бы устраиваем для себя мысленную ретроспективу, оживляя в памяти центральные женские образы таких фильмов, как «Чужие дети» Т. Абуладзе, как «Тепло твоих рук» Ш. и Н. Манагадзе, как «Встреча с прошлым» С. Долидзе, как «Большая зеленая долина» М. Кокочашвили. Такова эстафета «женской темы» на грузинском экране.

Но мы теперь невольно смотрим иными глазами и на прежних героинь самой Ланы Гогоберидзе, воочию убеждаясь в том, что, например, без ее «Рубежей» «Несколько интервью по личным вопросам» просто не могли бы состояться. Пусть та ее картина была не слишком большой удачей, но для органичного становления таланта режиссера она оказалась, как теперь стало ясно, внутренне обязательным промежуточным рубежом, необходимым для дальнейшего творческого роста. Думаю, что и Софико Чиаурели не сыграла бы столь пронзительно роль героини «Нескольких интервью...», если бы не имела в активе роль из «Рубежей».

И вот что любопытно: в обеих этих картинах Ланы Гогоберидзе актриса играет своих тезок.

Когда-то покойный М. Блейман, говоря о различиях между искусством сцены и искусством экрана, высказал очень глубокую мысль, касающуюся коренной специфики кинематографа. Актер на экране, считал он, может быть носителем действия, носителем мысли, но он **не исполнитель, а персонаж**. С игрой Софико Чиаурели в последней картине Ланы Гогоберидзе действительно не вяжутся слова «исполнительница главной роли». И, наверно, то, что ей дано было в течение всего съемочного периода **жить** в этой роли, сохраняя свое подлинное имя, как-то помогало и режиссеру и актрисе проникнуть в суть постигаемого характера, сформировать его экранное бытие.

Так или иначе, «Несколько интервью...» явились для грузинского кинематографа новым свидетельством его острого интереса к реальным противоречиям действительности и новым достижением экранного психологизма. И мне кажется, что появление такого фильма — по-настоящему драматичного, поистине проблемного, а главное, современного и по своей нравственной атмосфере и по своей эстетике, — ощущается всеми приверженцами грузинского кинематографа как закономерная компенсация. Грузинское кино, сверх всякой меры наводненное в последние годы не очень притязательным комизмом, словно бы истомилось по такому серьезному фильму. Его появление стало необходимостью. И вот он на экране...

Я смотрел картину Ланы Гогоберидзе в нашем московском Доме кино. Было людно. Перед началом в фойе царила атмосфера любопытства и благоприятствования — ведь слухи о настоящих удачах в искусстве (так же, впрочем, как и о решительных неудачах) распространяются быстро. Словом, все было так, как и должно быть на интересной премьере. И вот демонстрация фильма началась...

Глядя на экран, я как-то сразу и запросто

познакомился с Софико, быстро расположился к ней, погрузился в круг ее забот, сочувственно оценил ее преданность любимому делу. Она легко убедила меня — да, журналист может многое, если относится к своей работе творчески, то есть не боится жизни, а всегда и во всем смело идет ей навстречу, выведывает, выпытывает, выспрашивает у жизни, что она такое. И уж потом делает выводы, направляет человеческие усилия сообразно логике фактов. Мне казалось, что и Софико доверчиво отнеслась ко мне, как к зрителю, и потому так охотно, так бесхитростно поведала обо всех своих делах — о редакционных буднях, о семье, о своих родственных привязанностях. О своем трагическом прошлом...

Такая Софико и должна выкладывать о себе все на свете, ибо и сама ждет откровенности от людей, той самой прямоты признаний, без которой немыслимы были бы ее газетные выходы в область социальной психологии, ее настойчивые и правдивые интервью по «личным вопросам».

Но, признаться, я не сразу сообразил, что при всей открытости этого характера Софико была, оказывается, вовсе не разговорчива, скорее, даже молчалива. Оказывается, за нее все время говорили сами обстоятельства — ситуации, улицы, дома, интерьеры, случайные прохожие, опавшие листья... Ее дети, ее муж, ее сотрудники, наконец, ее жесты, ее мимика, ее походка...

Но больше всего и красноречивее всего говорили ее глаза. Большие, умные, добрые, печальные, они смотрели с экрана на мир, и я все понимал без слов.

Это был великолепный современный психологический кинематограф, совершенно объективный, но словно от первого лица. Исповедальный и потому нравственно обязывающий. Душевный и потому очищающе духовный. Я с волнением читал глаза моей современницы, пытающейся разобраться в той драме жизни, которую уготовили ей превратности истории и тривиальные страсти быта.

Впрочем, сводить судьбу Софико только к испытанию женского характера горькими событиями прошлого и вечно новыми банальностями адюльтера было бы неверно. Лана Гогоберидзе и Софико Чиаурели рассказывали мне прежде всего драму творческой личности. Вдосталь хлебнув лиха с детства, Софико не только не ожесточилась на весь свет, но, напротив, сделала отзывчивость, человечность, чуткость девизом своей профессии. Она потому и занимается журналистикой, что это поприще позволяет доискиваться до сути вещей, бороться с душевной и служебной безответственностью, восстанавливать справедливость там, где она оказалась попранной.

Такова ее творческая потребность. Такова для нее осознанная необходимость.

Но в том-то и трагедия Софико, что за эту внутреннюю необходимость, за эту творческую свободу ей пришлось заплатить слишком дорогой ценой — крахом собственной семьи.

Что можно сказать по этому поводу? Не часто на нашем экране адюльтерный сюжет таит в себе столь значительный социальный заряд. Картина сделана так, что молчаливое «интервью», которое дает зрителю на всем ее протяжении несчастная Софико, мужественная Софико, «интервью» по ее сугубо личным вопросам, полно общественного смысла. Ее семейная драма вскрывает одно из самых стойких противоречий современного уклада жизни, и поэтому эта драма насущно проблемна.

В огромных вопрошающих глазах Софико можно было прочесть:

что такое я, сравнительно еще молодая интеллигентная женщина второй половины нашего века, жена любимого мною интересного мужчины и мать двоих детей, — что такое я перед лицом подобного несчастья?

что значит моя судьба в ряду множества судеб моих сверстниц и подруг, тоже познавших горечь супружеской измены?

как совмещаются семейные отношения моих сограждан и современников с нашими общественными отношениями?

что такое советский семейный уклад сегод-

ня и где проходит та всегда скользящая, остро конфликтная черта между властью естественных человеческих влечений и властью ограничительных установлений — моральных, житейских, национальных?

Лана Гогоберидзе и Софико Чиаурели не стремились во что бы то ни стало на эти вопросы ответить. Наш кинематограф давно уже отказался от поучающего морализирования, и не случайно теперь фильмы такого рода являют собой, как правило, «открытый сюжет». Для примера можно сослаться хотя бы на поставленную почти одновременно картину «Странная женщина», авторы которой тоже не считают себя обязанными отвечать на подобные вопросы. Ибо ответить на них однозначно нельзя.

Каждый понимает эту сторону жизни посвоему, и каждый в подобных ситуациях сообразуется со своей совестью. А вот пробудить эту самую совесть, встревожить ее, разбередить душу и заставить людей задуматься над тем, как соотносятся долг и чувство, сознательность и непосредственность в отношениях мужчины и женщины — искусству под силу. И оба фильма тому лучшее доказательство.

Сопоставление характеров обеих героинь и актерских достижений Ирины Купченко и Софико Чиаурели в этих картинах — заманчивая тема для особого исследования. Здесь же позволю себе лишь заметить, что при всей неоспоримой выразительности женского интеллекта, заявленного Ириной Купченко, характер, вылепленный Софико Чиаурели, представляется мне более убедительным. Таким его делает конкретность социально-психологических корней. Это тем более хочется отметить, что фильм Ланы Гогоберидзе на редкость скуп вербально. Софико на протяжении всей картины чудесным образом обходится почти без слов.

Но тогда, глядя на экран, я об этом не думал. Ведь она задавала свои мучительные вопросы не только себе, но и мне лично. Задавала, исповедуясь передо мной, но не жалуясь на свою горестную судьбу, а надеясь с моей помощью понять ее глубинный смысл, понять самое время, в какое ей выпало жить, понять свой «случай жизни», такой типичный и такой трудный.

И я, признаться, ежился, ощущая душевное напряжение этого взгляда, всю ту безмолвную бурю чувств, которую несла в себе эта оскорбленная, но полная достоинства женщина. Да, она была сдержанна в своих признаниях, но не потому, что не находила слов — тут профессия ей уж как-нибудь помогла бы, — а потому, что гордость ее оказалась сильнее печали.

Она только неотступно спрашивала меня своим взглядом: что же все это значит и как тут быть?

Она заставляла меня думать над этими проклятыми вопросами вместе с ней. И я думал над ними. И тогда, и потом, и назавтра, и еще много дней спустя — взгляд ее, как оказалось, обладал магическим и тревожным последствием. Картина потому, очевидно, не отпускала меня, что я действительно проникся великим сочувствием к этому нравственно активному и душевно богатому характеру, который стал для меня и открытием и загадкой одновременно.

Тогда, на просмотре, я уловил во взгляде Софико еще и укор, адресованный мне как мужчине. Но ежился я не только поэтому. Вокруг меня происходило что-то непонятное. В зале было довольно много молодежи, которая, глядя на экран, все чаще и чаще добродушно посмеивалась. Да и не только молодежь. Все сцены, так или иначе связанные с бытом героини, почему-то порождали легкий смешок. Нет, эти люди вовсе не подтрунивали над постановкой или игрой актеров. Нет, в их смехе не было ни высокомерия, ни иронии. Просто им чудилось в этих сценах что-то комичное.

Так я стал очевидцем феномена неадекватной реакции на искусство. Пусть не массовой, но и далеко не единичной. Некоторые зрители (повторяю, их было немного, но все же они обращали на себя внимание) всячески проявляли свою предрасположенность, свою готовность к смеху по малейшему поводу и даже без оного.

Через какое-то время они почувствовали, что здесь что-то не то, что перед ними никак не комедийная ситуация и что их веселье неуместно. Тогда они потянулись к выходу. Они не были возмущены. Они недоумевали. Они были растеряны, разочарованы: их кинематографическое ожидание почему-то на этот раз не оправдалось. Ведь они пришли на грузинское кино. Значит, должно быть весело, смешно, значит, будет зрелище, ни для кого не обременительное. И они веселились заранее, потому что у них давно уже выработался на грузинское кино условный рефлекс... А тут такая история!

Что ж, эту часть публики можно понять. «Веселый роман», «Четвертый жених», «Переполох» (кстати, той же Ланы Гогоберидзе), «Первая ласточка», «Странствующие рыцари», «Городок Анара», «Любовь с первого взгляда», «Синема», «Рача — любовь моя» — вот составленный по памяти перечень грузинских развлекательных комедий последних лет.

А сколько было выпущено за эти же годы студией в Дигоми комедийных альманахов, состоящих из двух-трех и более не связанных между собой фабульно новелл («Незваные гости», «Любовь, велика сила твоя», «Поди-ка разберись» и др.). А «Настоящий тбилисец» представлял собой ассорти из целых шестнадцати (!) юмористических миниатюр.

Я уже не говорю о телевизионных короткометражках вроде «Субботнего вечера», «Запасного колеса», «Трех женихов», «Термометра», «Пари», «Рулона» и т. д. Думаю, что один Р. Габриадзе написал десятка два подобных сценариев.

Как известно, всякое искусство создает свою публику. Не будем кривить душой — у развлекательной, бездумной комедии есть своя аудитория, и притом достаточно многочисленная. Вообще говоря, тут нет ничего страшного. Хуже то, что эта аудитория не просто растет, но становится все более убежденной в своей эстетической правоте и нетребовательности. Если раньше ее не во всем удовлетворяли даже такие, не лишенные артистизма и грации фильмы, как «Первая ласточка», то теперь она уже восторгается «Настоящим тбилисцем» той же Наны Мчедлидзе, где примитивные анекдоты становятся предлогом для откровенно безвкусного зубоскальства.

А ведь еще не так давно грузинский кинематограф по праву славился своим юмором. Юмором умным, тонким, полным национального обаяния и общечеловеческого смысла. А главное, юмором проницательным, который так хорошо может послужить художнику в качестве изящного и точного инструмента социального познания. Юмором, который естественно и непринужденно проникает в самые разные обстоятельства жизни, вплоть до трагедийных ситуаций, и касается самых серьезных духовных проблем современности.

Достаточно вспомнить о роли смеха в такой поистине драматичной картине, как незабываемый «Отец солдата» Р. Чхеидзе, не говоря уже о «Листопаде» и «Певчем дрозде» О. Иоселиани — режиссера, ставшего одним из самых убежденных приверженцев жанра современной «высокой комедии» в Грузии. Быть может, этот жанр философской комедии, одновременно печальной и веселой, грустной и ироничной, искрометной и задумчивой, остроумной и серьезной, и обязательно поэтичной, обязательно многозначной по содержанию, — и есть высшее достижение грузинского кинематографа последних пятнадцати лет.

Так что есть грузинская комедия и — грузинская комедия. Одна ориентируется на фарс, буффонаду, балаган, эксцентрику, трюк, клоунаду и т. д. вплоть до «капустника» — исключительно ради смеха как такового, смеха любыми средствами, независимо от содержания. Другая ориентируется на живую, ищущую, пытливую мысль, на вскрытие смехом социальных и духовных процессов, происходящих в советском обществе.

И вот тут мне хочется высказать несколько замечаний в адрес нашей кинематографической печати и кинокритики. То обстоятельство, что такие интересные фильмы, как упо-

мянутый уже «Певчий дрозд» или «Необыкновенная выставка» Эльдара Шенгелая, не получили в печати заслуженной оценки и не были должным образом рекомендованы зрителю (как мы это умеем делать даже в случаях куда менее достойных), хоть кого могло обескуражить. И как жаль, что эти и некоторые другие грузинские фильмы «не прозвучали» в прокате.

И не потому ли Р. Габриадзе, автор сценариев «Необыкновенной выставки» и «Чудаков», почел за благо отойти от жанра философской комедии и податься в сторону элементарного комикования. Теперь он в большом количестве изготовляет всякую кинематографическую и телевизионную чепуху («рениксу», как говорил Чехов). И да простит мне талантливый сценарист такую аналогию, но, по-моему, на этом пути ему грозит опасность уподобиться собственному герою, тому самому скульптору, который, ради всяких поделок и сулящих легкий успех заказов, незаметно изменил своему призванию и окончательно разминулся с искусством.

И не потому ли Э. Шенгелая, еще с «Белого каравана» заявивший себя приверженцем современной проблематики, ушел в классику и через полвека после К. Марджанова и своего отца Н. Шенгелая повторил на экране «Мачеху Саманишвили». Слов нет, он поставил этот фильм с присущим ему темпераментом, артистизмом и обаятельным лукавством, но все же, как мне кажется, истинные успехи ожидают его в художественном исследовании актуальных проблем нашего бытия.

Правда, О. Иоселиани пока верен и современному материалу, и своему трудному жанру. Мне кажется, что мы все-таки не отдаем себе отчета в том, что такое кинематограф Иоселиани и какое подспудное влияние он оказал и продолжает оказывать на наше кино. Пусть меня упрекнут в неумеренном пристрастии к творчеству этого режиссера, но, признаюсь, я уже много лет постоянно ношу в себе, как носят в себе любимые стихи и любимые мелодии, образ его фильма о «певчем дрозде». Мне кажется, что это было художественное открытие, масштаб которого мы так и не осознали.

Открытием была эстетика Иоселиани, его интонация, веселая серьезность его мудрой иронии, его умение расслышать за шорохами быта громыхание бытия, острая социальная проницательность его наблюдений и раздумий. Но главное открытие, которое он сделал, это, конечно, характер его героя.

Искусство не так часто предлагает нам новые, доселе неведомые характеры. При этом в наши дни это преимущество литературы и театра. К сожалению, кинематограф лишь идет по их стопам, не в пример традициям 30-х годов, когда экран подарил зрителю не один характер, еще неведомый литературе или театру той поры. Но на этот раз экран предложил нам действительно некий человеческий феномен. Гия Агладзе для меня — это характер редкой оригинальности и поразительной типичности. В нем все противоречиво и все необычайно органично. Его бездуховная душевность, его внеобщественная общительность, его «муки нетворчества» — все это очень серьезно.

Являя собой, казалось бы, тип «аутсайдера», он при этом как бы вобрал в себя те, скрытые от глаз, противоречия нашего развития, которые могут быть названы глубинными. Он и по сей день являет собой благодатный объект для размышлений о жизни в Грузии второй половины XX века. Емкий и многозначный характер Гии Агладзе с такой полнотой отражает самые интимные и разветвленные процессы человеческого существования, с какой это обычно удается лишь в монументальном эпическом произведении. И тут тоже парадокс — ведь О. Иоселиани предпочитает крупным и громким событиям укромную сосредоточенную вдумчивость.

Не будем закрывать глаза на трудности, ожидающие его на этом пути. Ведь рано или поздно и широкий экран, и цвет, и профессиональные актеры окажутся необходимыми компонентами и его творчества. Все это потребует от него серьезной перестройки уже сложившегося стиля.

Но, как бы там ни было, хочется верить,

что О. Иоселиани останется верен главному — той славной традиции грузинского кино, которая подарила нам замечательные картины. «Отца солдата», ныне ставшего в прямом смысле слова монументальным воплощением грузинского национального характера. «Необыкновенную выставку» — с ее тонким осмеянием всяческого меркантилизма. «Листопад», полным голосом сказавший с экрана о порочной практике хозяйственных отношений тех лет. «Когда зацвел миндаль» Ланы Гогоберидзе — фильм, с моей точки зрения, тоже недооцененный критикой, с тревогой обнаживший тлетворное влияние на юные души коррупированной среды.

Как видите, речь идет о традиции мужества, проницательности и социальной серьезности. О необходимости ее дальнейшего обогащения и развития. Ведь именно эта традиция и позволяет сказать, что грузинский кинематограф по праву представительствует от имени своей национальной культуры на всесоюзном, да и на мировом экране.

Кора Церетели

О грузинском кино и его подлинном отношении к действительности

Я заранее извиняюсь за то, что мне придется повторить кое-что из уже высказанного Эльдаром Шенгелая. Но хочу сперва начать с того, что не было мной запланировано, а именно с выступления Е. Д. Суркова, которое мы выслушали вначале.

По-моему, его краткий анализ грузинского кино был превосходным. Он коснулся и перспектив нашего кино, и его основных направлений, отдал должное его достижениям и выразил тревогу по поводу некоторых тенденций, которые, по его мнению, тормозят его развитие. С этой оценкой можно соглашаться, можно и спорить по частностям. Но в целом этот анализ, несмотря на краткость, показался мне обстоятельным и правильным в своих основных положениях. Я с ним вполне согласна.

Однако анализ этот не вносит ясности в создавшуюся ситуацию, а, наоборот, вызывает еще большее недоумение. Ведь существует статья Ю. Богомолова, причем статья опубликована редакцией не в порядке полемики, что меня удивило...

(Е. Сурков. Статья была напечатана с примечанием редакции, что ею начинается обсуждение.)

Верно. Но согласитесь, и статья Юрия Александровича, так же, как редакционное послесловие, выражает совершенно иную точку зрения на процесс, нежели та, которую вы излагали сегодня.

(Е. Сурков. Почему? Я этого не вижу.)

Тема сегодняшнего разговора — процессы развития грузинского кино, его основные традиции. Все это важные и интересные вопросы. Но, к сожалению, наша дискуссия будет несколько скособочена — от этого никуда не деться. Не наша в том вина. Существует статья Ю. Богомолова и редакционное послесловие. Сформулировано, следовательно, определенное отношение «к действительности» грузинской кинематографии, которое надо прояснить и оспорить.

Не будь редакционной приписки, мы могли бы отметить, что автору статьи необходимо было глубже и серьезнее вникнуть в материал и этим ограничиться. Но в послесловии от редакции со всей категоричностью определено не только направление дискуссии, но и то состояние кризиса, в котором-де находится сейчас грузинское кино. Поэтому темой моего выступления будет выяснение состояния нашего кино в связи со статьей Юрия Александровича Богомолова и ее отношением к той действительности, которую сегодня представляет собой наше кино.

На страницах журнала «Искусство кино» постоянно появляются рецензии на наши фильмы. Ни одно значительное произведение грузинского кино журнал не обошел молчанием.

Тем более, наверно, закономерно то, что журнал на этом этапе, приступив к осмыслению развития многих национальных кинематографий, обобщая и теоретизируя их опыт, обратился и к грузинскому кино. Это новое в практике журнала. Но такие попытки, думаю, должны делаться общими усилиями.

Я уверена, что все высказанное — критика, пожелания — в адрес нашей кинематографии будет встречено с вниманием и интересом. С другой стороны, важно, чтобы такой разговор способствовал и лучшему пониманию нашего киноискусства. Я заметила, что дискуссия о стиле, которую вел журнал в прошлом, 1978 году, очень часто апеллировала к грузинским фильмам. Значит, сегодня в постановке теоретических проблем современного кино нельзя обойтись без нашей практики. Жаль только, что к участию в этой дискуссии не были привлечены сами грузинские кинематографисты, у которых наверняка нашлись бы интересные соображения. Ясно ведь, что любое серьезное исследование, претендующее на обобщение, должно исходить из знания материала. Поверхностное, приблизительное представление о процессе может привести исследователя к выводам, которые окажутся дезориентирующими для данной кинематографии.

Как это ни огорчительно, но статья Юрия Богомолова, открывшая дискуссию о грузинском кино, содержит именно такой поверхностный и сторонний взгляд. Она кажется мне ошибочной и произвольной в своих отправных, принципиальных положениях.

При всей своей самобытности и национальном своеобразии грузинское киноискусство является частью социалистической культуры. Единство общественно-исторических задач и активное творческое взаимодействие, являясь выражением ленинской политики руководства советским искусством, определили и многонациональный характер советского кино. Между тем автор статьи ставит объект исследования в странное положение: выясняя «отношение грузинского кино к действительности», обвиняя его в эгоцентризме и замкнутости, он сам же анализирует его в отрыве от этой действительности. Автор игнорирует органические связи грузинского кино с единым процессом развития социалистической культуры, а это связи эпохальные и исторические.

Это тем более недопустимо, что в статье речь идет не о формально-стилистических проблемах, а о проблемах содержательно-формальных.

Ю. А. Богомолов не может не знать, что на этапе 60-х годов в процессе развития национальных искусств наблюдается множество взаимосвязанных и совпадающих элементов. Текст от автора, его лирический комментарий, работа по преимуществу на общих планах и многие другие стилистические особенности грузинских фильмов 60-х годов, воспринятые Ю. Богомоловым как начало заболевания «лирическим сомнамбулизмом», на самом деле шли вовсе не от «эгоистического стремления грузинских кинематографистов создать свой собственный мир, уединиться в нем, отстоять свою исключительность», как это утверждает автор. Элементы новой стилистики появились в связи с необходимостью передачи и выражения новых оттенков взаимоотношений человека и мира.

Все это начинало складываться уже в 60-е годы и затем получило развитие в искусстве 70-х годов.

Если хоть чуть-чуть расширить произвольно суженное автором поле обозрения, нельзя не заметить и другую особенность, характерную для всех национальных искусств 60-х годов — тенденцию к изображению автономных, как бы заключенных в себе миров, в которых сосредоточиваются общие проблемы человеческого существования. Ключом к пониманию этих постоянно обновляющихся процессов является глубоко и диалектически трактуемый принцип отражения, который Ленин считал фундаментальным понятием марксистской гносеологии. Вспомним ленинскую мысль: «Сознание не только отражает объективный мир, но и творит его». Такой подход к процессу позволяет объяснить как диалектику развития искусства, так и тончайшие нюансы диалектики художественного творчества.

При всей самобытности и различии художественных почерков таких писателей, как

Чингиз Айтматов, Грант Матевосян, Ион Друцэ, Нодар Думбадзе, ясно, что в литературе 60-х годов они — явления одной волны, одного ряда. Отсюда начали и в кино сентезироваться формы лирических саг, притч, сказов... С другой стороны, источником обновления вновь послужили поистине неисчерпаемые и бесценные запасники народного творчества и традиционных искусств. Все это было тогда же замечено советским литературоведением и искусствоведением, а сегодня с позиции времени видится с особой отчетливостью.

Оборвав эти и многие другие причинные связи, Юрий Александрович поставил киноискусство Грузии в положение, изолированное не только от общего процесса развития советского киноискусства, но и от его исконно национальных истоков и традиций. Так, претендуя на «исследование движения некоторых идейных мотивов и судеб определенных героев, эволюции наиболее известных открытий грузинского кино», Богомолов не пожелал связать этот анализ с традициями грузинского искусства, его национальным миром, с развитием национального характера, начисто исключив это емкое понятие из своего критического обихода. Вместо него автор выдвинул такую тезу: «...излюбленным героем грузинского кино является «естественный человек», который... «фиктивен», «мифологичен», «простодушен в словах и поступках»; «душа (этого мифологического героя. — *К. Ц.*) также неразумна, чувства бессознательны и желания инстинктивны, как жизнь всякого иного органического существа или вещества: будь то дикий зверь, побег виноградной лозы или горный ручей».

Богомолов утверждает, что в грузинском кино 60—70-х годов целая плеяда таких «естественных, природных людей». Кто же они? Оказывается, это Платон Саманишвили — «кроткое вьючное существо», Георгий Махарашвили — герой асоциальный, «душевность и сердечность которого рассматриваются как величины самодовлеющие».

Ценность произведений, столь ошеломляюще превратно истолкованных в статье, не нуждается в моей реабилитации — они широко признаны. Зато позволю себе усомниться в искренности Ю. А. Богомолова. Случилось так, что я прочитала статью того же Ю. Богомолова в том же журнале, где он утверждал как раз обратное, а именно, что герой фильма «Отец солдата» социален уже в своих истоках «и потому, наверное, что он раньше других вбирает в себя истинный смысл этой войны, постигает, с кем и для кого он воюет». Что можно добавить к этому убедительному самоопровержению?

Исследователь, конечно, может отказаться от однажды высказанного им мнения, но в таких случаях исследовательская этика требует сообщить читателю, в силу каких обстоятельств это произошло. Ведь это не мелочь, тем более что позднейшее суждение критика — очень тяжелое обвинение в адрес фильма и его автора, уже нашедших свое значительное и безусловное место в истории советского кино. Мне могут сказать, что статья «Солдат — отец солдата», которую я цитировала, была написана давно. Но чем объяснить тогда вопиющие противоречия принципиального и оценочного плана, возникающие уже по другим поводам в статье Ю. Богомолова буквально через каждую страницу?

Начинает автор свою статью такой преамбулой:

«Грузинское кино отличает широкий спектр жизненных тем и идейных мотивов, злободневность истории, историзм современности. В значительных его работах несомненна живая связь между днями давно минувшими и временами грядущими».

Через две страницы читаем:

«Грузинское кино... склонно к подмене текучей, противоречивой действительности поэтическими представлениями о ней». «В нем наблюдается культ лиризма... как философии жизни, как способ реакции на все».

Может быть, речь тут идет все-таки об отдельных фильмах, о фильмах-двойниках, эпигонских, эстетских, несамостоятельных? Что греха таить, их не мало снимается на нашей студии. Да ничего подобного! Выясняется, что на линии критического обстрела стоят такие фильмы, как «Отец солдата» Реваза Чхеидзе, «Мольба», «Ожерелье для моей любимой», и

«Древо желания» Тенгиза Абуладзе, «Необыкновенная выставка», «Чудаки», «Мачеха Саманишвили» Эльдара Шенгелая, «Пиросмани», «Мелодии Верийского квартала», «Пески остаются» Георгия Шенгелая.

Но ведь именно эти фильмы определяют сегодня лицо грузинского кино.

Какие же другие «значительные произведения» подразумевал автор, когда в начале статьи предпослал им столь лестную характеристику? Чем могло быть вызвано такое смещение акцентов и ориентиров?

Откуда же все-таки происходят подобные противоречия, лихая безоглядность в оценках, произвольность толкований? Только ли от незнания автором материала исследования, которое чувствуется на каждом шагу?

Знай, например, Юрий Богомолов, что Тенгиз Абуладзе экранизировал поэмы Важа Пшавела, он не стал бы сокрушаться, что и в «Мольбе» на экран «не допущено ни прозаическое слово, ни прозаическая реальность». Если бы он был знаком с жанровой структурой грузинского кино и ее национальными истоками, он не свел бы в парном анализе такие несовместимые как по проблематике, так и по способу выражения художественной идеи фильмы, как «Необыкновенная выставка» Эльдара Шенгелая и «Пиросмани» Георгия Шенгелая. Это разные направления в грузинском кино.

Автор объясняет нам, что «эти два фильма дополняют друг друга», потому что «герой первого — откладывает призвание на будущее и в конце концов прозакладывает его, герой второй — стоически верен своему дару, он оплачивает вдохновение и будущее неустроенностью быта, неудачами и горестями своей частной жизни».

Не слишком ли это упрощенное толкование?

Я во всяком случае воспринимаю это как парадокс. И чем дальше через такие парадоксы пробиваешься, тем яснее становится, что статья написана автором с явным перекосом.

Поначалу хочется думать, что все эти произвольные толкования и ошибки происходят от неведения. Но чем дальше вчитываешься в статью, пробиваешься сквозь ее причудливые хитросплетения, тем явственнее проступает их истинный смысл, и автору статьи остается задать один лишь вопрос: отдавал ли он себе отчет, какой тенденции платил дань? Мне кажется, что мы имеем здесь дело с таким случаем, когда статья написана по схеме, которую автор придумал для того, чтобы доказать, что грузинский кинематограф развивается однобоко и испытывает кризис.

Юрий Богомолов неоднократно и настойчиво повторяет мысль о том, что «отношение может стать самодовлеющим и создать отличный от реального, придуманный мир». Но если такая позиция кажется Богомолову нежелательной в художественной практике, то она уж безусловно недопустима и даже недозволена в художественной критике и искусствоведческой науке. Между тем сам Богомолов нарисовал как раз весьма произвольную картину грузинского киноискусства и втиснул в ее рамки многообразный, многостильный его мир. Чтобы совершить эту работу, ему пришлось немало потрудиться! Нелегко было, например, приписать фильмам Отара Иоселиани такие черты, которые, по мнению автора, «помогают осознать мифологичность и фиктивность «естественного человека» — популярного и излюбленного героя грузинского кино». А потом навести тень и на героев «Листопада» и «Певчего дрозда», обнаружив и в них «червоточину лиризма». Лиризм ведь, в понимании автора, означает ущербность, несостоятельность.

(Ю. Богомолов. Но это совсем не так!)

Я могу доказать это цитатами из вашей статьи. Но пойду дальше. Такая предвзятость диктует свои правила игры, но «хорошей мины» при этом критику сохранить не удается. К примеру, именно так, в этом ключе, он определил творческую манеру выдающегося актера нашего кино Давида Абашидзе.

Но вряд ли этот серьезный, многоплановый актер заслуживает такой сомнительной оценки, какая дана ему в статье «Грузинское кино: отношение к действительности».

Однако продолжим мысль о тенденциозности критика и его конструкции. Пренебрегая действительным положением вещей — конструк-

ция ведь диктует свои правила игры, которые, выражаясь словами Богомолова, «предполагают артистизм и хорошие мины»—«хорошей мины», повторяю, Богомолову сохранить явно не удается. Не так-то легко, не переигрывая, не лицедействуя, прибегать к натяжкам, подтасовкам, а иногда и притвориться, что явное не существует вовсе от того лишь, что оно не лезет в сконструированную автором мизансцену. Но ведь именно поэтому в поле зрения Богомолова не попали такие фильмы Ланы Гогоберидзе, как «Рубежи» и «Когда зацвел миндаль». Эти два фильма — это совершенно очевидно — затрагивают актуальные проблемы современности, а по Богомолову — как раз постичь современность грузинскому кино не дано.

Мы не требуем от Юрия Богомолова хвалебных отзывов по поводу нашей продукции. На «Грузия-фильме» создаются фильмы на разных уровнях мастерства и таланта. Но в том числе и имеющие самое прямое и даже непременное отношение к статье Богомолова, которая ставила своей целью выяснить отношение грузинского кино к действительности. Это фильмы, созданные на почве конкретно-исторической современности. Однако о них Ю. Богомолов даже не упоминает. Как же можно, ставя проблему отношения грузинского кино к действительности, опускать целый ряд фильмов, которые прямо отвечают этой теме? Только потому, что это не устраивает автора? Я этого понять не могу. Еще раз скажу, что все эти умолчания — элементарный вопрос этики, критической этики. И форма статьи... Есть какая-то закономерность в том, как она написана, как она сконструирована.

Тенденциозность выводов и суждений, их произвольность по отношению к материалу исследования определили стилистику статьи, весьма близкую той схеме, которую попытался навязать нам Богомолов. Затейливые подзаголовки, бестактные иносказания в «ориентальном» стиле, и столь же «простодушные» комплименты, неясность и двойственность оценок — все это и многое другое придает статье характер туманной двусмысленности, которая исключает возможность научного подхода к материалу. Статья наукообразна, затруднена для понимания и вместе с тем элементарна в своей тенденциозности.

Мне кажется, развитие грузинского киноискусства на сегодняшний день происходит по нескольким проблемно-стилистическим потокам, которые во вторую половину 70-х годов стали настолько взаимопроникаемы, что о границах их можно говорить лишь предположительно, оставляя право и место для возражений, споров и дальнейшего уточнения. И все же можно предположительно определить какие-то общие тенденции, характеризующие весь процесс. Во-первых, это поиски новых глубинных связей с современностью и соответственно поиски новых формообразований, новых сочетаний жанровых элементов, способных по-новому выразить эти связи, острый интерес к жанру в самом широком его понимании.

И второе — интерес и внимание к такому материалу, такой проблематике, которая, являясь частью национального мироощущения, смогла бы вывести произведение к параметрам большого мира, стремление решать проблемы в своем бытийном кругу, чтобы затем транспортировать их в мир как сущностные проблемы. Естественно, возможность развития этих проблем, этих тенденций в 60—70-е годы связана и с появлением нового типа личности художника.

Эти тенденции выражаются как в поэтических структурах, так и в повествовательных формах.

Спор о том, какая структура лучше отражает действительность и стремление противопоставить одну другой, кажутся мне устаревшими и бессмысленными.

Грузинская комедия, например, явно тяготеет к метафорическим формам и к элементам возвышенного жанра — трагикомедии. В фильмах Отара Иоселиани, наоборот, создана такая самостоятельная структура, в которой субъективно-авторский мир надежно скрыт за формами конкретно-бытовой повседневности.

Но и такая авторская позиция предполагает ничуть не меньшую меру условности. Ведь и в одном и в другом случае условность выра-

жает активное авторское отношение к действительности, только по-разному и в разных структурах.

Но раз вы, Юрий Александрович, находите возможным делить кинематограф на поэтический и прозаический и противопоставлять их, то, исходя из вашей же позиции, я хочу указать вам еще на одну особенность вашей исследовательской логики. Почему вы, ратуя за кинематографическую прозу как форму, которая наиболее точно отражает реальность, обходите своим вниманием именно те фильмы, которые в этой эстетике решены? Ряд фильмов вы просто обходите молчанием, ряд фильмов неверно истолковываете.

Мимо внимания автора статьи прошли очень ценные для нас поиски, заключенные в таких фильмах, как «Приди в долину винограда» Г. Шенгелая, «Несколько интервью по личным вопросам» Ланы Гогоберидзе и «Пастухи Тушетии» Сосо Чхаидзе. Все эти три фильма сняты за последние два года.

Не случайно и то, что эти фильмы имели свои предтечи — фильмы, которые их подготовили. Не с этих ли фильмов, имеющих непосредственное отношение к современному конфликту, типологии современного героя, и следовало начинать анализ? Тут было где разгуляться и критической требовательности. В частности, автор статьи мог бы с полной объективностью отметить, что на нашей студии снимаются пока все еще отнюдь не единичные фильмы, в которых современная тема решается с этической и эстетической невзыскательностью, для которых характерна дурная инерция привычности конфликтных ситуаций, конфликтных структур, изначальной обусловленности в распределении сил, инерция спущенных на тормоза решений, уклончивых развязок.

Такими «злободневными анахронизмами» являются, в частности, фильмы на производственную, сельскую, морально-этическую темы: «Ученик эскулапа», «Рача, любовь моя», «Леван Хидашели», «Камень чистой воды», «Звезда моего города».

Было бы справедливо и даже необходимо отметить, что стойкие эти инерционные явления нет-нет да и всплывают и в лучших наших фильмах, снятых на современном материале, создавая в н у т р и произведения некую палиативность, двойственность. Например, в фильме К. Мгеладзе «Свет в наших окнах» был создан живой, яркий, полнокровный образ нашего современника — бригадира строителей Герасимэ, которому тесно в схеме априорных сюжетных решений режиссера и сценариста. Компромиссным оказалось решение финала остро и смело заявленного конфликта в фильме Ланы Гогоберидзе «Рубежи». Замахнувшись на сложную этическую проблему — художник и современность, — автор пришел к заранее предопределенным решениям, отдался на волю привычных сюжетных ходов. По этой же причине двойственность чувствуется и в одном из этапных наших фильмов — «Белом караване» Э. Шенгелая и Т. Мелиава.

(Е. С у р к о в. Мы писали обо всем этом — и о слабостях «Рубежей», «Белого каравана», и об умозрительности многих ипостасей в картине «Свет в наших окнах», где люди интересны, а ситуации — нет, мешают людям проявиться.)

Все это могло бы стать питательной средой и для обсуждаемой статьи, но статья этим материалом не воспользовалась.

В решении современной темы очень трудно сбросить с себя «путы инерции», тем более что фильмы с конъюнктурными решениями имеют своих поклонников как среди зрителей, так и в руководящих организациях. Сейчас пошли косяком так называемые «деловые люди». Герои эти в большинстве случаев не имеют ничего общего с жизнью, так же, как фильмы, где они действуют, с киноискусством. Но такие фильмы пока все еще поощряются, ни у кого не находят отпора.

Чем мне кажется привлекательным фильм Г. Шенгелая «Приди в долину винограда»? При имеющихся в нем очевидных недостатках он спорит со штампом «делового человека». Это фильм поисковый, полемический. Он рассматривает героя в его бытовых, повседневных связях, в его негромких, но нужных всем делах, в постоянном общении с разными людьми.

Если бы Ю. А. Богомолов был заинтересован в объективном анализе тенденций грузинского кино, он заметил бы и серию псевдосовременных фильмов на семейно-бытовую тему, которая, при полной оснастке аксессуарами современности, начисто разомкнута с реальностью. И уж, конечно, тогда он не сбросил бы со счета творчество Ланы Гогоберидзе, сумевшей показать в фильме «Несколько интервью по личным вопросам», что семейная драма — не частный эпизод из жизни частного человека, случайная, легко поправимая беда, а результат сложности отношений людей в нашем сложном современном мире.

Наконец, для человека, хорошо знакомого с процессом развития жизненных тем и идейных мотивов грузинского кино, должно быть совершенно ясно, что такие фильмы, как «Белый караван», «Большая зеленая долина» и «Пастухи Тушетии» смыкаются в одну органичную цепь фильмов, в которых зреет, усложняется и совершенствуется размышление художника о патриархальном мире, о его двойственности, о его истоках, зреет и совершенствуется уровень мышления современного грузинского кино.

Может ли критик, претендующий на осмысление процесса, не заметить этой последовательной тенденции и не оценить ее?

Грузинский кинематограф с его особым, живописным изобразительным рядом, вопреки воззрениям Богомолова, за последнее десятилетие развивается удивительно разнообразно за счет расширения как своего проблемного, так и жанрового круга. Завидную свободу в сочетании драмы и комедии, карнавальных масок и лирических героев, воплощающих авторский идеал, продемонстрировал в фильме «Древо желания» Тенгиз Абуладзе. Тема, знакомая нам по «Мольбе», окончательно транспонируется здесь из плана этического в план философский, из плана метафорических и символических форм в план осознанной поэтической эклектики. Но эта эклектическая форма дает на этот раз большой эмоциональный эффект.

В начале и середине 60-х годов грузинская комедия развивалась в основном в русле традиционного для нашего искусства социально-бытового жанра, в котором постепенно стала звучать и интонация самоиронии («Я, бабушка, Илико и Илларион», «Я вижу солнце»). Как бы мягка и лирична эта интонация ни была, в какой бы жанровой структуре она ни содержалась, в конечном итоге она предполагает аналитический взгляд и живые связи с современностью. Со временем эта интонация окончательно оформилась в трагикомические жанровые элементы. И это было своевременно, так как бытовая комедия стала исчерпывать себя, терять высоту. Так появилась «Необыкновенная выставка» Эльдара Шенгелая, а далее пафос этой картины был развит в «Чудаках» и «Мачехе Саманишвили». Пафос этот откровенно направлен на разоблачение всякого рода эгоцентризма, ограниченности, застойности, привыкания к устарелому быту, что для нас является одной из актуальнейших проблем современности. Подчеркну: проблема эта имеет особый, исключительный смысл в условиях малых наций. И трагикомическая структура «Необыкновенной выставки», и эклектика «Чудаков», и социально-бытовой фон «Мачехи Саманишвили» как раз и раскрывают эту важную для нас проблему со всей определенностью.

Однако Ю. Богомолов не заметил закономерности этой проблемы, теснейшим образом связанной с теми сдвигами, с той острой общественной борьбой с инертностью, которая происходит сегодня в нашей республике.

Обновляющим фактором для всего грузинского кино в 60—70-е годы была волна подлинных открытий, принесенных на экран авторами короткометражек — поэтических новелл. Перечислю их: «Свадьба», «Зонтик», «Музыкант» Кобахидзе, «Кувшин» Квирикадзе, «Серенада» Хотивари. Но и тут мы с Юрием Александровичем расходимся во взглядах. Автор утверждает, что фильмы эти не могут считаться открытиями, так как темы их достались авторам в порядке наследования. А мне и сегодня эти ленты видятся в ореоле открытия. И именно потому, что они несут в себе черты «наследования». На самом деле банальные истории, бродячие сюжеты, анекдоты в

них переосмысливаются, приобретая расширительный смысл, открывая новую грань глубинных связей с жизнью. Не в этом ли подлинное новаторство?

Не могу согласиться я и с утверждением товарища Богомолова о несовместимости поэтических и прозаических элементов в рамках одного произведения, о невозможности и необходимости их плавного перехода из одного качества в другое. «Проза для того, чтобы прописаться в вольном стане романтиков, должна перестать быть собой и обратиться в свою противоположность», — пишет Ю. Богомолов. Практика современного искусства и литературы давно опровергла такой жанровый аскетизм. Не буду приводить в пример произведения Маркеса, Фолкнера, Дюрренматта. Обращаюсь к более близким мне примерам. Пример первый: фильм «Отец солдата» — типичная эпическая драма, в которую органично вписывается характер героя, имеющего трагикомические черты. Пример второй, из так называемой сферы фильмов с живописным изобразительным рядом — «Древо желания» Т. Абуладзе, я о нем уже говорила. Это типичная драма, но с необычайно сложной структурой — карнавальные маски, лирические герои, воплощающие авторский идеал, и комические элементы, построенные на конкретных подробностях быта грузинской деревни. Все это служит раскрытию сложности патриархального мира, двойственности традиций, которые мы несем не только как великий дар, но и как бремя, и над которыми героиня фильма поднимается, чтобы утвердить себя как личность. Еще ярче выглядят примеры органического совмещения конкретно-бытовой реальности, прозаического повествования с элементами поэзии в грузинской комедии последних лет. В этом отношении новаторской была и комедия Т. Абуладзе «Ожерелье для моей любимой». А через несколько лет Эльдар Шенгелая закрепил право комедии на свободный жанровый синтез в своих «Чудаках». У нас есть и другие примеры жанровых «экспансий», совмещений, казалось бы, враждебных жанровых элементов. К примеру — «Любовь с первого взгляда» Резо Эсадзе, в котором эклектика служит отражением такого же эклектического, пестрого, аляповатого и уникального мира старого Тбилиси. Яркая зрелищность уличного балагана органично спаяна тут с конкретно-бытовой средой.

Эта эклектика последовательно заложена в фабуле, сюжете, композиции — во всех структурах ленты.

Мне кажется, теоретикам еще не настало время «вбивать клинья» своих заключений так плотно, чтобы не оставалось места для дальнейших уточнений. Наверное, это еще и потому так, что искусство у нас молодое и наука молодая. Надо быть осмотрительнее в своих заключениях и выводах. А то бывает так — только сформулируешь вывод, только отчеканишь его, как кинематографическая практика одним махом уже разрушила эту конструкцию.

(Е. Сурков. Искусство, похоже, для того и существует, чтобы опровергать догмы теоретиков!)

Совершенно верно! Вы сформулировали мою мысль в двух словах. Но я хочу сказать и о том, что категоричность и априорность выводов теоретиков не так уж легко опровержимы и могут принести серьезный вред. Давайте вспомним статью М. Блеймана «Архаисты или новаторы?», опубликованную в вашем журнале в 1970 году. Совершенно разные фильмы с живописным изобразительным рядом были объявлены в ней произведениями некоей «живописной школы». Автор статьи предсказал авторам, принадлежащим к этой «школе», обреченность на стилизаторство и перманентный кризис только потому, что художественная идея в картинах раскрывалась не традиционно — не через характер. Пророчество — не профессия критика. Обреченный Блейманом на стилизаторство и тупик, Тенгиз Абуладзе продолжает в своей стилистике открывать все новые художественные горизонты. Но пошла ли эта статья и на пользу украинской кинематографии? Кое-кто в республике воспринял ее как «руководство к действию», как призыв к борьбе с формализмом. Надо ли говорить о печальных результатах этой «борьбы»? Поэтому, извинившись за резкость, с которой мне

пришлось высказать свое мнение о статье Юрия Богомолова, я хочу сказать еще об одном, последнем. Это хорошо, когда критик обладает критическим запалом. Но прежде чем поднести запал к орудию, не мешало бы хорошенько рассмотреть объект обстрела, чтобы не получилось задним числом так, что он вел огонь по неприятелю, а попал в друзей.

Ирина Кучухидзе

«Все испытывайте, а хорошее удерживайте...»

Я хотела бы предпослать моему выступлению в качестве эпиграфа ту самую строчку из Гете — «Кто хочет поэта понять, должен отправиться в страну поэта», — которую уже приводил Эльдар Шенгелая.

В самом деле, можем ли мы сомневаться в том, что один из источников многообразия советской кинематографии состоит в национальных особенностях творчества разных художников? Поэтому в процессе исследования киноискусства социалистического реализма во всей его диалектической сложности и многогранности необходимо всегда иметь в виду и те специфические особенности, которые обусловлены национальными художественными традициями.

О том, что национальные кинематографии Советского Союза, в том числе и грузинская, находятся сегодня в поре расцвета, пишут и говорят все.

Однако еще не делалось достаточно серьезных попыток определить специфику национального своеобразия каждой кинематографии, в данном случае — грузинской, определить ее тематические, жанровые и стилистические тяготения, ярко проявившиеся на базе единого метода социалистического реализма.

С этой точки зрения идея начать дискуссию о грузинском кинематографе на страницах журнала «Искусство кино» обещала много интересного. Тем не менее начало дискуссии лично меня несколько удивило и насторожило. Насторожило в особенности в связи с помещенным в конце статьи Юрия Богомолова редакционным примечанием, которое, во-первых, как бы предвосхищает выводы будущей дискуссии, а во-вторых, содержит, на мой взгляд, не вполне обоснованные суждения. Такие, например, что грузинское кино теряет своего зрителя. Одно дело, что у мастеров грузинского кино накопились разные проблемы, требующие творческого осмысления, но говорить столь категорично о падении интереса ко всем грузинским фильмам неправомерно. Скорее даже наоборот: кино Советской Грузии именно сегодня популярно как никогда и у себя на родине и за ее пределами.

В статье Юрия Александровича Богомолова есть немало заслуживающего внимания. Тут можно найти и верные наблюдения и справедливые оценки. Лично я считаю важным тот факт, что Богомолов не стал смягчать свои суждения о таких явлениях, которые до него были оценены иначе. К сожалению, чаще бывает наоборот, и фильмы, часто даже целое творчество отдельных мастеров, которые получали признание в нашей стране и за ее пределами и которые имеют предметные доказательства этого признания в качестве призов, медалей, дипломов, становятся как бы «неприкосновенными» для «домашней» критики.

Сразу же оговорюсь, что ряд фильмов, которых в своей статье касается автор, едва ли найдет защитников в лице грузинских критиков. На киностудии «Грузия-фильм», также как и на других студиях страны, делается много слабых и даже откровенно плохих фильмов.

В свое время это было отмечено и грузинской критикой, так что тревога Ю. Богомолова по поводу слабой кинопродукции не была для нас нова и неожиданна.

Далее напомню, что не только у любой традиции, но и у любого хорошего фильма, как правило, появляются свои эпигоны, порой извращающие первоначальную идею и доводящие ее иной раз до противоположного смыс-

ла, до обратного знака. Взять хотя бы то, что происходит сегодня в нашем кинематографе с производственной темой. По следам Дворецкого и Гельмана косяком пошел суррогат. Как грибы, размножились новые и новые вариации однажды найденных конфликтов, сюжетов, героев... История всем хорошо известная: после первоклассной продукции — накопление вторичной макулатуры. Это типичное явление, и не только для кино, но и вообще для всех искусств. Естественно, об этом надо говорить, этому надо давать острую и четкую оценку.

Следовательно, я не имею претензий к Богомолову, когда он отмечает моменты такого рода в сегодняшнем грузинском кинематографе.

Совсем другое дело, что причины появления слабой, вторичной продукции автор ищет и находит в лучших достижениях грузинского кино — в их эстетической структуре, вообще в традициях национального кинематографа.

В противоположность Юрию Александровичу я думаю, что на современном этапе творчество отдельных грузинских режиссеров не абсолютизирует тот или иной способ образного обобщения, тот или иной тип поэтики, а уж тем более — ту или иную тематику и проблематику. В творчестве почти каждого режиссера можно различить и конкретно историческое толкование материала и романтическое, а в некоторых случаях и условно-фантастическое. Все это — проявления многообразия форм в социалистическом реализме, который, разумеется, не ограничивается рамками лишь одного типа художественного обобщения или типизации.

Наряду с многообразием образных форм изображения в современном грузинском кино в целом не трудно обнаружить и особое тяготение к поэтической форме выражения, к лиризации, к поискам способов создания обобщенных, максимально емких характеров. Именно эта общая тенденция к поэтическому осмыслению мира объединяет разные творческие направления в грузинском кино. Но проявляется она по-разному. Например, одним из характернейших признаков этой тенденции является тяготение грузинского кино к созданию характера-притчи как яркого и емкого средства выражения морально-этических или морально-философских суждений автора.

В социалистическом искусстве вообще и, в частности, в кинематографе право на существование имеют разные формы образного освоения действительности.

Защита поэтического начала в грузинском кино вовсе не означает, что мы склонны к успокоенности и самолюбованию.

Нет, мы тоже считаем, что на данном этапе у грузинского кино есть свои проблемы и что ему безусловно следует обратить внимание на некоторые болевые моменты в своем развитии.

Во-первых, необходимо, чтобы в процессе лиризации и поисков обобщенных образов лирический подход теснее и органичнее связался бы с аналитическим мышлением и психологической глубиной.

Во-вторых, общий процесс развития грузинского кино происходит в русле дальнейшего совершенствования юмористических традиций. В лучших образцах грузинского кино юмор в основном носит философский характер. Но нередко встречаются и такие картины, в которых авторами с должной глубиной не осмыслена та истина, что настоящая комедия рождается путем и вследствие серьезнейшего отношения к действительности. В таких картинах юмор приобретает нежелательную легкость и характер пустого бытового острословия.

В-третьих, поскольку особый интерес нашего кино к коллизиям нравственным очевиден, то необходимо, чтобы осмысление современного героя на этих путях все более и более углублялось, чтобы характер рассматривался в фильмах как определенная структура социальных функций человека.

В-четвертых, размышляя о традициях грузинского кино в создании малых форм, надо отметить, что в лучших образцах эта форма являлась для художников средством лаконичного и конденсированного выражения своей концепции действительности, что воплощенная

в этой форме нравственно-философская проблематика была представлена не абстрактно, но в тесной взаимосвязи героя с внешним миром, что был достигнут контакт условных приемов, характерных для этой формы, с бытовой средой. Однако в последние годы короткометражные фильмы уже не приносят желаемых результатов. Подчинение художественной логики заданным схемам, отсутствие нравственной проблематики как содержательной основы произведения обедняют его и доводят до уровня сухой иллюстрации моральных тезисов. Видимо, следует серьезно подумать о дальнейшем развитии и совершенствовании малой кинематографической формы, столь интересно и самобытно раскрывшей себя в грузинском кино 60-х — начала 70-х годов.

Это общие и далеко не полные соображения, но даже они ясно свидетельствуют о том, что у нас есть проблемы, над которыми серьезно думают и которые пытаются решать в своем творчестве грузинские кинематографисты.

Вместе с тем я уверена, что наша задача не в отрицании специфики, традиций и завоеваний грузинского кино, а в их дальнейшем углублении, расширении и обогащении.

Исходя из этого, мне трудно согласиться с Юрием Богомоловым, который ставит едва ли не под сомнение ценность этих завоеваний, ценность специфических свойств и основополагающих тенденций экранного воссоздания действительности в творчестве мастеров грузинского кино.

«Все испытывайте, а хорошее удерживайте» — как не вспомнить в данной связи это мудрое и как нельзя более относящееся к сути наших споров предупреждение.

Прежде всего удивление вызывает то, что целый ряд своеобразных признаков грузинского кино, для него особенно характерных, Ю. Богомоловым перечислены, классифицированы и приведены в порядок таким образом, как будто эти признаки являются чем-то чуждым и устаревшим для современного кинопроцесса.

Автору кажется сомнительным правильность и ценность того, что мастера грузинского киноискусства героем своих фильмов зачастую вполне сознательно выводят собственное отношение к действительности. Несомненно, Ю. Богомолов знает, что в этом нет ничего плохого, но его беспокоит, что в таких случаях действительности якобы отводится в грузинских фильмах лишь второстепенная роль.

Удивительно! Неужели автор сомневается в том, что ясно выраженное, даже более того — ставшее героем — авторское отношение к действительности это фактически не что иное, как сама действительность?! Выходит, что созданные человечеством формы и жанры — стихотворение, поэма, притча, легенда, сказка — не отображают действительность и не передают ее каждый по-своему?!

В своей книге «Что делать?» Ленин приводит такую мысль: «Разлад разладу рознь, — писал по поводу вопроса о разладе между мечтой и действительностью Писарев. — Моя мечта может обгонять естественный ход событий или же она может хватать совершенно в сторону, туда, куда никакой естественный ход событий никогда не может прийти. В первом случае мечта не приносит никакого вреда; она может даже поддерживать и усиливать энергию трудящегося человека... В подобных мечтах нет ничего такого, что извращало или парализовало бы рабочую силу. Даже совсем напротив... Разлад между мечтой и действительностью не приносит никакого вреда, если только мечтающая личность серьезно верит в свою мечту, внимательно вглядываясь в жизнь, сравнивает свои наблюдения с своими воздушными замками и вообще добросовестно работает над осуществлением своей фантазии. Когда есть какое-нибудь соприкосновение между мечтой и жизнью, тогда все обстоит благополучно». Далее Ленин заключает: «Вот такого-то рода мечтаний, к несчастью, слишком мало в нашем движении. И виноваты в этом больше всего кичащиеся своей трезвенностью, своей «близостью» к «конкретному» представители легальной критики и нелегального «хвостизма» [1].

Все виды искусства на протяжении веков

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 172—173.

создали единство своих способов выражения, изобразительных приемов, что и определяет их самостоятельность как видовую, так и жанровую. К примеру, театр целиком опирался и опирается на условные способы выражения. И сама литература не способна отобразить действительность без использования условных форм и приемов. Человека, начинающего рассказывать о том, что он видел, знает, пережил — запишет ли он это или скажет устно, — нам будет трудно до конца понять, если между нами и им не будет определенного соглашения об условном языке повествования. А этот «язык» приемов и форм настолько разный у разных народов, которые сформировались в различных исторических, географических, культурных условиях, что для нас, например, без предварительного ознакомления с таким языком условностей невозможно восприятие китайской оперы, невозможно до конца понять японскую поэзию, хоть сколько-нибудь разобраться в том, что показывают в театре «Кабуки» и так далее.

Если некоторые структурные формы разных жанров искусства, основанные на условных приемах выражения, мы назовем поэзией, то это не значит, что проза не пользуется теми же условными приемами художественного отображения действительности. И разве сегодня для нас так уж важно решить вопрос о том, что же имеет первостепенное значение в «Докторе Фаустусе» — действительность или отношение Томаса Манна к действительности?

Невозможно, чтобы теория искусства когда-нибудь признала одну какую-нибудь форму образного освоения действительности, какую-нибудь одну эстетическую структуру и считала бы ее обязательным законом для всего искусства.

Суть вовсе не в том, какими эстетическими формулами в пределах реализма оперирует автор, а в том, что он имеет сказать и насколько он талантлив.

Кроме вышеупомянутого, Ю. Богомолову не нравится еще и то, что даже в лучших грузинских фильмах исторической действительности поручена роль и обязанность фона и что она служит лишь делу выявления героя.

Тут автор, для того чтобы читатели лучше поняли его, сравнивает это явление с «подсветкой», с окном в мир, на первый взгляд широко распахнутым, а по сути являющимся лишь зеркалом, отражающим лицо героя. Тут с автором статьи трудно спорить — да, это так! Отмеченные фильмы сняты именно с таких позиций: в них на фоне разной исторической действительности всегда показываетя сила и красота национального характера. Но что тут неприемлемого или заслуживающего порицания? Разве не эту цель преследует исторический фон во многих лучших советских фильмах — в «Коммунисте», «Балладе о солдате», «Калине красной» и многих других?

Ничего необыкновенного здесь нет. Наоборот, это вполне испытанный и закономерный способ, и использование его принесло не одну заслуженную победу русскому кинематографу.

Юрий Александрович правильно отметил еще одно своеобразное для грузинского кино обстоятельство: грузинские мастера действительно довольно часто обращаются к проблеме, заключающейся в том, что человеку приходится делать выбор между вечными ценностями и «каждодневной прозой». Естественно, эта проблема в одних фильмах решается более интересно, в других менее, но само стремление по-своему ответить на этот вопрос, думается, факт, которым нам следовало бы гордиться.

Автор пишет: «В грузинских фильмах этого ряда герои отмечены печатью исключительности и избранности. Их торжество в финале безусловно и условно. Их победа и несомненна и сомнительна. Тут есть, пожалуй, даже обратная зависимость: чем безусловнее победа героя внутри сюжета, тем условнее сюжет и, следовательно, тем сомнительнее победа».

Но эти слова можно с точностью повторить применительно и к таким шедеврам, как «Антигона» Софокла, «Дон Кихот» Сервантеса... В том-то и дело, что внутри сюжета духовный триумф рыцаря из Ламанчи несомненен, однако условность сюжета и условность в целом эстетики Сервантеса не позволяет воспринимать духовный кодекс Дон Кихота как дейст-

вующий в каждодневности закон. Если бы было иначе и победа трагического героя того или иного художественного произведения была бы несомненна или легко усвояема, искусство бы уже давно пересоздало и окончательно усовершенствовало человечество. Несчастье в том и состоит, что очень много людей читали «Дон Кихота», но для немногих его победа «несомненна», для большинства же она, к сожалению, все еще «сомнительна».

Тут, я думаю, спорить не приходится, но Ю. Богомолов, в сущности, этого вопроса касается только вскользь и только затем, чтобы далее доказать, что этот «исключительный» и «избранный» герой грузинских фильмов не является плодом реалистического видения, что он есть утопия и даже более того — фикция.

На примере таких фильмов, как «Жил певчий дрозд» и «Мачеха Саманишвили», Ю. Богомолов пытается доказать, что отдельные авторы постарались сделать эту фикцию очевидной и попытались снять ореол с утопического характера. Я думаю, что автор статьи тут допускает большую ошибку, и для нас становится ясным: рассматриваемые им для доказательства этой тенденции фильмы он понимает неправильно.

Героя грузинского кино Богомолов считает плодом поэтического воображения того или иного автора и мастерам грузинского кино советует опуститься с небес на землю, оставить пересоздание и приукрашивание действительности при помощи поэтического взгляда на действительность.

Думаю, причина заблуждения критика тут проста и ясна: он плохо знает своеобразие грузинской действительности, грузинского быта, традиции грузинского искусства, ему чужд тот национальный характер, который сложился в Грузии на протяжении веков.

Грузинский национальный характер, отмеченный многими своеобразными качествами, не есть плод чьей-то фантазии. Я не говорю уж о том, что каждый, кто хоть сколько-нибудь знаком с нашей историей, культурой и искусством, должен чувствовать это очень остро. Даже бытовой контакт с обыкновенным, рядовым грузином в его каждодневной действительности легко убедил бы Богомолова в том, что многое из того, что ему сегодня в грузинских фильмах кажется плодом поэтического сочинительства, на самом деле есть простая констатация реальных фактов.

Видимо, натуре грузинского характера присущи артистизм и такое стремление украсить быт, которые человеку другой национальности могут показаться чем-то особенным и не совсем естественным. В Грузии, например, не редкость услышать такую историю о живом или усопшем человека, что она не грузинами будет восприниматься как некое преувеличение, чрезмерность. Гость, приехавший к нам издалека, зачастую бывает удивлен: зачем создается вокруг него столь праздничная атмосфера, тогда как для самого грузина здесь происходит нечто рядовое, обыкновенное.

Очевидно, у каждого из нас в крови насущная, неустанная потребность подняться над прозой жизни, потребность в празднике души. Впрочем, это желание знакомо людям и другой национальности. Вспомните хотя бы навязчивую фразу Егора Прокудина: «Праздник нужен, Люба!»

Юрия Богомолова, как видно, раздражает романтический пафос лучших наших лент, их романтический тонус он считает ложным и чрезмерным. И, опираясь на решенные в этой тенденции слабые, второстепенные фильмы, пытается найти причину явления в несовершенстве эстетической структуры, в неправильности выбора темы в хороших грузинских фильмах.

К счастью, и в прошлом и сегодня грузинское кино довольно многообразно с точки зрения и тематики и эстетических позиций. Не потому ли Юрий Богомолов сознательно обошел ряд значительных грузинских фильмов, не упомянул о них даже вскользь?

Если короткометражные ленты «Свадьба» и «Серенада» опираются на одну эстетическую структуру, то новелла «Миха» давала начало совсем другим эстетическим тенденциям в грузинском кино, связанным с созданием характеров вполне реалистических, с достоверной социально-бытовой средой.

Параллельно с «Необыкновенной выставкой» была поставлена полнометражная картина автора «Михи» — «Большая зеленая долина». И этот фильм не мог бы пригодиться критику для доказательства тезиса об ограниченности тематики, проблематики и эстетики грузинского кино. Поэтому он и обошел его своим вниманием.

И не только сам фильм, а вообще такого автора, как М. Кокочашвили, без произведений которого осмысление грузинского кино сегодня просто невозможно.

Игнорировал Ю. Богомолов также и творчество режиссера Ланы Гогоберидзе, вот уже на протяжении многих лет разрабатывающей в своих фильмах актуальные современные темы, пытающейся исследовать именно социальное лицо современного человека.

Преднамеренность теоретической концепции Юрия Александровича Богомолова проявляется и в том, что он совсем не упомянул и такой значительный фильм последних лет, как «Пастухи Тушетии» режиссера Сосо Чхаидзе. Ведь если следовать логике рассуждений критика и поверить в то, что грузинское кино с точки зрения разработки темы и использования эстетических средств является настолько однообразным, насколько это представляется автору статьи, то развитие и возмужание такого режиссера, как С. Чхаидзе, равно как и рождение, на мой взгляд, лучшего современного грузинского фильма «Пастухи Тушетии», были бы и впредь невозможными. Однако они появились — и Чхаидзе и его превосходный фильм!

Предвзятость помешала, как мне кажется, Ю. Богомолову правильно понять и некоторые другие грузинские фильмы.

В фильме «Отец солдата», по мнению критика, требовалось драматургически сильнее выявить момент пересоздания «естественного» человека в человека «социального». Замечу по этому поводу: во-первых, хочу надеяться и верить, что под термином «естественный человек» мой коллега не подразумевает совершенно асоциального героя, которого, кстати, очень трудно обнаружить в грузинском кино. Тем более не правомерно употреблять этот термин по отношению к Георгию Махарашвили, поскольку он является типичным представителем нашего общества, нашей эпохи. Поэтому, когда я в дальнейшем буду употреблять этот термин, то буду иметь в виду не асоциального героя, а именно социального, в котором, однако, его создатели стремились найти и выяснить прежде всего его человеческую первооснову. Во-вторых, видимо, каждое истинное произведение искусства пробуждает в нас, кроме эстетического наслаждения, еще и творческую энергию, и мы невольно начинаем предлагать собственные его вариации. Вероятно, так произошло и с автором статьи о грузинском кино. Ведь совсем не обязательно было, чтобы Р. Чхеидзе, С. Жгенти и С. Закариадзе выдвинули на первый план ту задачу, которую требует от них критик. Когда, к примеру, украинские или белорусские кинематографисты снимают фильм о войне, они делают как раз то, чего ждет зритель: показывают, как герой, простой крестьянин, коль скоро он взял в руки оружие, перерождается из «естественного человека» в «социального». Война ведь велась на его земле. На ней горели, уничтожались родные дома и деревни.

В Грузии снаряды не рвались, не полыхали огнем села, здесь крестьянин знал, чувствовал войну прежде всего по тому листку бумаги, который приносила почта и который был сообщением о гибели его сына. Все знают, что таких похоронок было получено столько, что к концу войны, согласно действующему закону, в Грузии перестали призывать мужчин в армию.

В фильме Р. Чхеидзе и С. Жгенти отец стал на путь сына. Его поступок — нормальный и естественный. И важно не то, что под влиянием своего поступка герой как бы переродился, хотя этот момент четко присутствует в фильме, а то, насколько совершенным оказался его моральный кодекс перед испытанием, которое он встретил на своем пути. Эту задачу решили авторы фильма и, я думаю, созданием образа Георгия Махарашвили они добились ее реализации на истинно высоком уровне.

Рассматривая фильмы Отара Иоселиани, в частности «Жил певчий дрозд», Ю. Богомолов пишет: «Фильмы О. Иоселиани благодаря трезвой аналитичности позволяют осознать то, о чем, возможно, только догадывались поэты, но в чем не смели или просто не хотели признаться — в фиктивности «естественного» человека», в его мифологичности».

Автор статьи, таким образом, считает, что герой фильма «Жил певчий дрозд» подтверждает и доказывает фиктивность привычного для грузинского кино романтического героя. Дело же обстоит совсем наоборот. Ю. Богомолов, пытаясь разобрать этот фильм, говорит о том, что нашу критику по сегодняшний день занимает дилемма, связанная с образом главного героя, и предлагает собственное ее решение, высказанное, правда, слишком сложно и отвлеченно. Думаю, что нам, грузинам, легче понять этого героя, его проблемы. Помоему, суть «Певчего дрозда» заключена как раз в притягательности романтического идеала, хотя реальный герой фильма не смог до конца приблизиться или, точнее сказать, подняться до этого идеала. Подобный крах ожидает каждого, кто не сумеет воспитать в себе «естественного человека». Коль скоро тебя подчинит проза каждодневности и ты не сможешь стать выше нее, то погибнешь — не помогут тебе ни талант, ни другие необыкновенные человеческие качества. Таким образом, фильм О. Иоселиани не снимает венец с идеала и не доказывает его фиктивности, а, наоборот, стремится убедить нас в том, что идеал — понятие не абстрактное, а вполне конкретное, необходимое для духовного возвышения над каждодневностью прозы.

Наконец, фильм Эльдара Шенгелая «Мачеха Саманишвили». Это прежде всего выполненная на истинно высоком уровне экранизация повести грузинского классика Давида Клдиашвили. Оставим в стороне то, что очевидно: Ю. Богомолов плохо знает и грузинскую литературу, и творчество Клдиашвили в частности. Поэтому он не видит, что образ Платона, так же как и образы героев О. Иоселиани, позволяет ощутить, до какой нравственной катастрофы может дойти человек, не сумевший возвыситься над прозой жизни и оказавшийся ее рабом. Фильм «Мачеха Саманишвили» говорит нам о том, что мы обнищаем духовно, если преклонимся перед суетой окружающего мира. Произведение это как бы поет гимн человеку, побеждающему повседневную прозу, доказывает, что в дилемме — вечное или каждодневное — выбор должен пасть на вечное.

Ю. Богомолов пишет: «Прошло время лирических манифестаций в знак преданности идеалам».

Слава богу, что это в принципе не может произойти, а то бы сразу исчезло то, что человечество называет искусством.

Искусство служит утверждению идеала. Другое дело, что в каждом его виде и жанре это происходит по-своему. Поэзия же есть необходимое качество всех искусств. Ведь и в прозе тоже есть поэзия. А Ю. Богомолов, как мне кажется, во-первых, насильственно и условно противопоставляет друг другу эти два понятия, а во-вторых, предлагает неверный «рецепт», утверждая, будто только прозаическому повествованию под силу передать в искусстве реальную действительность.

Бесспорно, путем прозаического повествования можно явственнее подчеркнуть бытовые, документальные детали действительности. Но если есть народы, которым удается в своем искусстве вести объективный разговор о жизни во всех ее прозаических подробностях, то искусству других наций это не свойственно.

Грузинское искусство создавалось на протяжении веков, и господствующие в нем эстетические, жанровые структуры и формы, надо полагать, выкристаллизовывались так, а не иначе в силу исторических, этнографических и других объективных причин.

Всемирно известно, что грузинская поэзия — поэзия высокого ранга. У нас есть и интересная проза, блестящий ее образец — проза V века «Мученичество Шушаник». Но это не та проза, которую подразумевает Юрий Богомолов.

Основоположник новой литературы XIX века Илья Чавчавадзе не дал нам прозу, спо-

собную, с точки зрения структуры, удовлетворить автора обсуждаемой статьи. Лирическое начало или выявление активного собственного отношения к действительности в творчестве Ильи Чавчавадзе, как и в «Мученичестве Шушаник», очевидно.

В чем же грузинское искусство и, в частности, грузинская поэзия видели свою миссию? Наша поэзия не есть бегство от действительности. Это способ накопления духовных сил народа для того, чтобы выйти победителем в борьбе с суровой действительностью. История грузинского народа трагична. Этой немногочисленной и многострадальной нации были необходимы именно такая поэзия, такое искусство, которые помогли ей выжить и сохраниться как нации.

Но сегодня грузинское искусство и в особенности поэзия именно потому близки и интересны передовой русской интеллигенции, что шли совсем особым путем развития, тесно связанным с исторической судьбой грузинского народа, приобретая в силу этого то своеобразие, которое главным образом проявилось в преданности определенным эстетическим структурам и формам образного обобщения.

Грузинское советское кино, сумевшее подняться на такой уровень, который позволил грузинскому народу принять его как свою духовную ценность, безусловно, не сможет, не должно отказываться от традиций всего грузинского искусства.

В своей статье Юрий Александрович Богомолов обратился к излюбленному и распространенному на Востоке, в частности, в Грузии способу, называемому иносказанием. Посредством пересказа индусской притчи он попытался показать то «плачевное» (или вернее, «смешное») положение, в котором, по его мнению, оказались мастера грузинского кино и герои наших фильмов.

Следует отметить, что приведенная притча гораздо яснее передает истинное отношение автора статьи к грузинскому кино, нежели его «проза», что лишний раз доказывает, что сказка, легенда, притча не хуже других эстетических форм способны выразить действительность.

Сергей Соловьев

Что же такое критика?

В нашей дискуссии — такой уж задан тон с самого начала — обе стороны несут строго функциональную нагрузку. В очень обстоятельном выступлении Эльдара Шенгелая все сказано совершенно правильно, в нем нет такого положения, по которому хотелось бы спорить, доказывать обратное. Все так, все верно. И самое главное, слова секретаря Союза кинематографистов Грузии согреты живым чувством серьезного и трепетного отношения к тому, что дорого и грузинским кинематографистам и всем нам. И его тревога относительно истинного состояния дел в грузинском кино естественна. И тем не менее, у этого, повторяю, очень справедливого выступления, есть четко определенная, прагматическая функция: констатировать, что статья Ю. Богомолова — это как раз и есть неправильное и чуть ли не злонамеренное искажение реальной картины вещей в грузинском кинематографе. Далее. Я уверен, что когда будет выступать Богомолов, его речь в свою очередь тоже будет прежде всего функциональной, ибо что ему остается, как не соответствовать взятому в дискуссии тону! И я заранее убежден, что его выступление, которое будет и умно, и доказательно, и верно, которое тоже будет трудно оспорить, тоже будет иметь целью прежде всего доказать, что процесс грузинского кино не такой безоблачный и радужный, как это представлено в докладе Шенгелая, и что положения его, богомоловской, статьи ни в коем случае не тенденциозны.

Так уж складывается ход нашей дискуссии, что и я тоже, еще не начав говорить по существу, испытываю внутреннюю потребность определить и свою функцию в этом разговоре. Для себя я ее формулирую как примирительную. Короче говоря, функция моего выступления в том, чтобы доказать, что между статьей критика Богомолова и грузинским кинематографом нет ровным счетом никаких антагонистических противоречий. Несмотря на то, что сейчас, в самый разгар дискуссии, такая точка

зрения выглядит явно утопической, именно убежденность в ней и заставляет меня вообще говорить.

Соображения мои очень простые. Во-первых, я являюсь апологетом грузинского кино. И поэтому, наверное, не могу иметь о нем достаточно объективного суждения. Мне практически в нем все нравится. Я искренне отдаю себе отчет в том, что это просто моя личная особенность и уж, конечно, никакой серьезной теоретической базы на этой влюбленности не построишь, но тут я бессилен: почти всякая грузинская картина мне так или иначе интересна. Блистательный артистизм грузинской нации окрашивает любую, даже самую посредственную, ленту грузинского кино. Кроме того, в ней так или иначе присутствует — хотя бы отраженно — уникальность самого типа художественного мышления, присущая нации и наследованная грузинским кинематографом в целом. Она, эта уникальность, каким-то чудом проступает даже в самых усредненных образцах. Я уж не говорю про то, что грузинским кинематографом созданы великолепные образцы самой высокой художественности. И я думаю, что мы очень роскошествуем, очень широко обращаемся с нашими духовными запасами, с запасами искусства, привыкнув запросто упоминать высокие образцы, не извлекая в должной мере из них для себя уроков.

Я, например, считаю, что Михаил Кобахидзе для грузинского кино — это целая эпоха. Но сделанное им недостаточно воспринято, недостаточно развито. Или, допустим, кинематограф Отара Иоселиани — это, по-моему, явление, которое мы еще только начинаем осознавать. Но это — к слову. Вообще-то я абсолютно уверен, что побеги от того дерева, которое посадил Кобахидзе, еще дадут свой рост. А в общем, подытоживаю первый постулат моего выступления: грузинский кинематограф представляется мне бесконечно интересным и заслуживающим всяческого уважения.

Но одновременно с этим — тут начинается второй постулат моего выступления — к критику Юрию Богомолову я тоже испытываю глубочайшее уважение. Этот критик, подобно грузинскому кино — разумеется, в других измерениях и масштабах, — обладает своим художественным миром, своим масштабом и способом анализа реальности искусства. И за развитием внутренней структуры этого мира, за творческими процессами, в нем происходящими, мне крайне интересно следить. Причем под словами «интересно», «интерес» я имею в виду интерес х у д о ж е с т в е н н ы й. Оговариваюсь не случайно, потому что мы, к сожалению, слишком часто забываем про то, что наша критика называется литературно-художественной. А упомянутая мной функциональность нашего сегодняшнего разговора зиждется на весьма распространенном заблуждении, имеющем очень тяжелые последствия для всего киноискусства в целом, что критика не имеет самостоятельного значения как вид художественного творчества.

По этой логике, понятен и даже закономерен «функциональный задор» Шенгелая и всех остальных наших грузинских друзей по поводу статьи Богомолова. Перед нами, мол, не просто художественно-критический разбор художественных произведений, а некий завуалированный, замаскированный под художественность залп дальнобойной артиллерии, имеющий конкретную внехудожественную цель: опорочить весь грузинский кинематограф.

Полемический пафос Шенгелая и его коллег имеет основанием не статью Богомолова. Он взращен древними предрассудками, связанными с «проработочной» критикой былых времен. Инерция такого подхода к критике жива и сегодня. И вот за критическим выступлением Богомолова усматривается намерение, имеющее внехудожественную цель: преподать грузинскому кинематографу урок, даже — нанести удар его престижу. Отсюда понятно, почему с такой страстью Шенгелая защищается и защищает высокие достижения киноискусства, которое в защите не нуждается. И тут я бы хотел послушать Богомолова. Сколько я его знаю, — а мы вместе с ним учились во ВГИКе, — сколько я читал его критических и теоретических работ, они могут нравиться или не нравиться, не в том суть, но все эти работы — я это утверждаю — никогда не но-

сили и не носят внехудожественной, прагматической или нормативной функции. Подобная точка зрения по отношению к творчеству Юрия Богомолова просто нелепа. Достаточно прочитать его статьи и рецензии, чтобы это понять. Что же касается предмета нашего спора, то есть того, о чем пишет Богомолов в обсуждаемой нами статье, то хотя с большинством его заключений я не согласен, система анализа, взятая им, когда процессы, происходящие в грузинском кино, предстают перед читателем, искренне расположенным к данному киноискусству, под неожиданным углом зрения, в новом аспекте, в новом ракурсе, — эта система логических доказательств мне кажется чрезвычайно интересной и уж никак не унижающей достоинства грузинского киноискусства. С ней, естественно, можно не согласиться, оспаривать ее, но не увидеть, не воспринять ее художественную завершенность, ее обстоятельность, зрелость, наконец, оригинальность, по-моему, просто невозможно.

И опять-таки в доказательство этой мысли, вовсе не сравнивая никого ни с кем, хочу сказать, что во всей критической литературе, может быть, самой интересной страницей была критика Львом Толстым Шекспира. Толстой просто по всем сущностным позициям был не согласен с Шекспиром и в критическом запале чуть ли не сводил на нет его драматургические принципы. Но от этого даже для безоговорочных поклонников Толстого Шекспир не становился менее великим! И уж, надо думать, никаких административных мер к защите Шекспира не принималось. Более того, от такой критики достоинства Шекспира не только не умалялись, а, наоборот, возрастали, поскольку вследствие этой критики образовывалась сфера серьезнейших противоборств высокого порядка, где одна мощная система духовного мироздания вступала в сложнейший диалог с другой мощной системой духовного мироощущения. И пусть все это было продиктовано желанием Толстого развеять миф о Шекспире, по его же собственным словам, в результате-то перед нами удивительный образец критического подхода к творчеству гиганта. Или возьмем высказывания Бунина о декадентах, где он буквально стирает в порошок Блока. Но от этого никто из поклонников Бунина не сжег книг Блока, никому и в голову не придет такая ахинея. Как-то всем ясно, что мы имеем дело с высокими и оригинальными образцами литературно-художественной критики, где одна художественная система вступает в сложные идеологические, духовные, даже душевные противоречия с другой художественной системой.

Вот почему мне хотя и понятна изнутри, но все-таки странна реакция грузинских коллег на статью Богомолова. Реакция, вызванная совершенно определенным подходом к критике вообще, низведением ее на уровень обслуживания того или иного фильма, той или иной кинематографии. Признаюсь, я и сам страшусь читать критические статьи про свои фильмы: а вдруг за этой критикой стоит отношение администрации к моей картине, а не личная точка зрения критика? В свое время — я уже об этом говорил — такой подход критики к искусству существовал, и у некоторых осталась привычка не доверять критике, как говорится, дуть на молоко — на всякий случай. Но если говорить о нормальных и плодотворных взаимоотношениях любого вида искусства с литературно-художественной критикой — а я уверен, что все здесь собравшиеся ратуют за здоровые отношения в нашем кинематографическом кругу, — то изложенная мною и все еще бытующая точка зрения на критику невозможна.

Она губительна, ибо в таких условиях критика как явление литературно-художественное, влияющее на кинематографический процесс, существовать не может.

В заключение я хочу привести один мой разговор с замечательным драматургом и моим близким товарищем Резо Габриадзе. Как-то раз он долго-долго с искренним сожалением на меня смотрел, как будто изучал и сочувствовал одновременно. Я спросил его, почему он на меня так смотрит. Он ответил, что долго думал и наконец понял, откуда идут все беды русского кино. Все беды якобы происходят от того, что у нас страна равнинная: сколько бы ты ни шел к горизонту, все вокруг будет оди-

наково и тем самым однозначно. А Грузия — страна горная, и потому каждый новый шаг открывает новый поворот, новый ракурс взгляда. Точка зрения, конечно, не претендующая на концепцию, и Габриадзе откровенно смеялся, говоря мне все это.

Еще смешнее и нелепее было бы мне обидеться и начать защищать русский кинематограф от грузинского. Я прекрасно понимаю, что все в его писательском образе — условность и фантазия. Да и сами категории — русское кино, грузинское кино, которыми я, вслед за Резо, оперирую, чисто рабочие — не надо их абсолютизировать и противопоставлять друг другу.

И тем не менее сказанное Габриадзе для меня по-своему в чем-то ценно. Ведь перед нами не что иное, как два художественных восприятия мира, две его модели, которые продуцируют разные художественные миры. На их стыке может свершиться нечто, подобное взрыву: одна система ярко и мощно отражается в другой, как бы смотрится в другую, проецируется в ней, и от этого сама становится более отчетливой и зримой.

В заключение, пытаясь все-таки осуществить заявленную мной с самого начала функцию, хочу еще раз сказать всем и самому себе в том числе следующее. Все мы обеднеем, мысль наша обесцветится и перестанет двигаться дальше, если мы лишим себя диалогических отношений друг с другом.

Художественно-диалогических. Ведь нам всем хорошо известно: как только умирает диалогическое сознание, кончается всякое саморазвитие.

И — как следствие — прекращается развитие общего процесса искусства. А поскольку я всячески желаю дальнейшего развития и грузинскому кинематографу и критику Богомолову, то призываю всех предать забвению взятые на вооружение функции обороны и наступления.

Давайте начнем диалог по поводу феномена сегодняшней дискуссии, так ярко описанного в статье Юрия Богомолова о грузинском кино.

Андрей Плахов

Изменения действительности — изменения искусства

Главное достоинство статьи Юрия Богомолова, которую я, в отличие от моих грузинских коллег, оцениваю высоко, заключается в том, что в ней поставлены вопросы, имеющие значение и для грузинского и всего кино в целом. Насколько полно и глубоко отражает киноэкран действительность? Как соотносятся на сегодняшнем витке развития поэзия и проза в кинематографе? Чем обусловлено преобладание тех или иных родовых, жанровых структур? Как реалистическая образность нашего кино взаимодействует с символико-мифологическими моделями? Все это проблемы необычайно интересные в плане теории кинопроцесса, к тому же они подкреплены многими точными наблюдениями, сведены в крепкую и по-своему логичную концепцию.

Нас, однако, интересует в первую очередь живое движение самого грузинского кинематографа, конкретика стоящих перед ним и во многом специфичных внутренних проблем. Мне кажется, что в этом плане статья менее точна и не всегда накладывается на анализируемый круг явлений. Важно определить, уточнить трудно уловимую грань между принципиальными достижениями грузинского кино и тенденциями кино вторичного, эксплуатирующего формальный канон без его обеспечения мыслью и жизненным материалом.

В дискуссии уже были предприняты усилия, чтобы эту грань установить, я же попытаюсь подойти к ней с несколько другой стороны. Хотя замечу, это будет взгляд человека, который не настолько знаком со всем кругом проблем грузинского кинематографа, как это было бы желательно.

В том же номере журнала, где напечатана статья Богомолова, в другой статье приводится определение специфики жанра, данное Проппом:

«Специфика жанра состоит в том, какая действительность в ней отражена, какими сред-

ствами эта действительность отражена, какова оценка ее, каково отношение к ней и как это отношение выражено».

Исходя из общеэстетических позиций, можно сказать, что противопоставлять «действительность» и «отношение к действительности» легко только в условном полемическом контексте, потому что любой художник неизбежно отражает определенную действительность, определенным образом ее трансформируя.

Я думаю, подобная позиция применительно к грузинскому кино возникла не случайно, тем более что она находит аналогию в оценке рядом критиков тенденций современного литературного процесса.

Вспомним споры вокруг таких повестей, как «Белый пароход» и «Пегий пес, бегущий краем моря» Айтматова, «Прощание с Матерой» Распутина, «Серебристый фургон» Эльчина, произведения в том числе и грузинских авторов, в частности, Чиладзе и Салакаури, если называть общепризнанные имена, не говоря уже о массовом тяготении современной прозы к формам поэтического иносказания и мифологической символики.

«Литературная газета» организовала целую дискуссию, отталкиваясь от полемической статьи Льва Аннинского «Жажду беллетризма!», пафос которой сводится примерно к следующему: лучше уж лишенная эстетического блеска «деловая» проза, конкретно говорящая о конкретных проблемах дня, чем высоко парящая, но беспредметная проза поэтическая, притчево-метафорический язык которой далек от нашего, земного.

Впрочем, в литературе, по крайней мере, существует традиционный, хотя и не абсолютный водораздел между родовыми категориями эпоса и лирики, поэтому претензии апологетов беллетризма адресованы главным образом к прозе, изменяющей, по их мнению, своей специфике, к прозе, рядящейся в личину поэзии.

В развитии кинематографа были периоды, когда антиномия «поэзия — проза» действительно определяла главный параметр процесса, и на ней удавалось строить содержательную критику.

Я не думаю, что сегодня такой период возвратился. Опыт развития как литературы, так и кинематографа свидетельствует о том, что проза, в определенный момент потеснив поэзию, ни в коей мере не отменяет ее и что периоды размежевания сменяются периодами синтеза. Сегодня период скорее сближения, чем конфронтации.

В статье Юрия Александровича намечен еще один подход, опирающийся на чисто кинематографический аспект проблемы. Речь идет о документальности как имманентно присущем кино качестве, которое, если им не злоупотребляют, дает возможность чрезвычайно подробного и объективного постижения реальности путем своеобразного отчуждения от нее. Но цепь доводов и здесь не может быть доведена до конца, не может, как мне представляется, вскрыть существа дела. Даже такой крайний сторонник «объективной» природы кинематографа, как Базен, признавал, что реализм в кино может строиться только из искусственных приемах. С другой стороны, известны случаи псевдодокументальности, которая отнюдь не ведет к углубленному познанию мира.

Чтобы проникнуть во внутреннюю проблематику грузинского кино, необходимо поэтому хотя бы в общих чертах ответить на четыре вопроса, поставленные Проппом:

1. Какая действительность отражена в грузинском кино?

2. Какими средствами она отражена?

3. Какова ее оценка, отношение к ней авторов?

4. Как это отношение выражено?

Первый вопрос, наверное, самый трудный. По внешней видимости, большинство получивших признание грузинских фильмов последних лет не отражает лежащих на поверхности аспектов современной действительности. По крайней мере, они не отражают ее в формах самой этой действительности. Но в таком случае какую же действительность они отражают? И к какой действительности столь активно формируют «отношение»?

Было бы наивно разуметь под отражаемой действительностью только материальные ее приметы: под словом «действительность», есте-

ственно, понимается весь комплекс реально существующих человеческих взаимосвязей и отношений, идей и эмоций. А что есть «отношение к действительности»? Это то, что в нее непосредственно не включается и в известном смысле ей противостоит. Это величина иного порядка, по сути, мировоззрение автора, его художническая позиция.

Юрий Александрович Богомолов справедливо замечает, что, обращаясь к грузинскому кино, мы чаще пишем о типе мышления и характере дарования художников, а не о содержании их искусства.

Поэтому я сделаю — заведомо несовершенную — попытку разобраться, как действительность отображается в художественном кино Грузии.

Думаю, что большинство грузинских картин «о том, что прошло», картин на исторические сюжеты, имеет свой предмет. И этот предмет — не само прошлое, как может показаться на первый взгляд. Если бы их основным предметом было прошлое, мы бы имели право говорить о неполноте и субъективизме отражения исторической действительности. Но их предмет другой. Его можно определить как непрерывающуюся национальную традицию нравственной и культурной жизни, как развитие самосознания народа и его этических представлений.

Не случайно все это стало остро интересовать грузинских художников (впрочем, как и украинских, узбекских, туркменских, литовских) именно в 60-е годы, когда стремительное развитие республиканских национальных кинематографий совпало со свойственной искусству этого периода тягой к классической и фольклорной традициям. Заметим, что перед нами не тот случай, когда воспроизводится историческая действительность, которая благодаря особому взгляду художника ставится в современный контекст. В грузинском кино самим объектом авторского интереса в широком смысле становится происходящий на наших глазах процесс реактуализации традиционных или, грубо говоря, «вечных» духовных ценностей, того идеала целостного человека, живущего в единении с природой и в согласии с собой, о котором так интересно пишет Богомолов.

Совершенно точен вывод, к которому он приходит, что такой человек по своим корням мифологичен. Он не существует рядом с нами в чистом виде. Но при этом он отнюдь не фиктивен, не навязан реальности извне, ибо его присутствие в духовном опыте современника (хотя к нему, разумеется, этот опыт не сводится) — неоспоримый факт, реальность. Я убежден, что в конечном итоге эта реальность социальная, хотя и выраженная опосредованно, через двойной эстетический фильтр.

Приведу не совсем строгую параллель: вера в естественное добро, неистребимо живущая в маленьком человеке, пронизывала лучшие создания итальянского неореализма. По существу, эта вера тоже напомнила миф, но она включалась в прогрессивную концепцию действительности и трансформировалась в своеобразный социальный инстинкт. Конечно, при этом неореализм отличался и непосредственным контактом с современной ему реальностью.

Переходим ко второму вопросу Проппа. Какими средствами отражается в грузинском кино действительность, которую мы охарактеризовали? Здесь не поможет абстрактное сопоставление поэзии и прозы; продуктивнее попытаться понять, каким образом традиция культурной жизни нации определяет и форму каждой отдельной картины, ее жанровую и стилевую природу.

Типовые жанровые структуры грузинского кино предельно универсальны — чистая лирика, притча, трагикомедия, но они не просто перенесены на местный материал, а существенно видоизменены.

Конечно, чтобы говорить об этом, необходимо глубже и точнее ощущать самый дух грузинской культуры. Я остановлюсь только на вопросе о метафоричности грузинских фильмов, о «знаковом» характере отражения в них действительности.

Мне кажется, что эти особенности имеют глубокие корни именно в той национальной традиции культурной жизни, которая одно-

временно является и предметом и источником образности грузинских фильмов. Впечатление заданности и субъективной деформации действительности возникает порой еще и от того, что предметы объективного мира проходят жесткий критерий отбора, что они изначально символизированы, а это свойственно большинству древних, особенно восточных культур.

Итак, в своих лучших, наиболее репрезентативных образцах — я считаю таковыми фильмы «Не горюй!», «Чудаки», «Необыкновенная выставка», «Отец солдата» — грузинское кино рассматриваемого периода открыло определенную, хотя и не слишком широкую грань действительности.

Каков же признак сегодняшнего движения внутри него? Это попытка выйти непосредственно на разговор о современных проблемах («Листопад», «Приди в долину винограда»), открыто исследовать противоречивые духовные аспекты сегодняшней реальности («Жил певчий дрозд», «Пастораль»), выявить в притчево-философском сюжете конкретную социальность («Древо желания»). Движение протекает с переменным успехом, а попытки его игнорировать, делать ленты на отработанном материале и в прежней манере ведут к вторичности. По-видимому, грузинский кинематограф пережил час гармонии, когда его жизненная проблематика соответствовала средствам выразительности. Появилась настоятельная потребность расширить сферу жизненных наблюдений, более остро и непосредственно выразить то, что волнует людей сегодня. Об этом и пишет Богомолов, во всяком случае — в этом круге проблем вращается его мысль.

Конечно, сама динамичная действительность наших дней призывает художника к активному ее освоению, не дает искусству надолго погружаться в медитации и иносказания. Но главное, пожалуй, в другом. Меняется действительность, но меняется и отношение к ней художников — это не только новое отношение к новой действительности, но и новое отношение к действительности уже освоенной, к традиционным образам и темам. Здесь мы подходим к двум оставшимся вопросам Проппа, и здесь, по-моему, гвоздь действительной проблемы, стоящей перед грузинским кино. В то время как одни художники — и это плодотворно — стремятся не то что отвергнуть, но по-иному взглянуть на ту традицию, которая в течение ряда лет считалась как бы вне критики, другие впадают в две распространенные ошибки: либо они выходят к новой проблематике со старыми жизненными канонами — и здесь возникает явное противоречие, как в новом фильме Георгия Шенгелая, либо они продолжают разрабатывать старую проблематику, но оказывается, что и к ней теперь рискованно подходить с привычными мерками.

Что же произошло? По сути то же, что и во многих других национальных кинематографиях. Дело вовсе не в переходе от поэзии к прозе — исторические аналогии здесь мало убеждают, да и странно говорить о фатальном кризисе, якобы подточившем за какое-то десятилетие древнейший лирический жанр. Дело в том, что искусство непрестанно меняет смысловой угол зрения на, казалось бы, вечные проблемы; меняет свое отношение и к той почтенной традиции, на стебле которой вырастает национальная культура.

В 60-е годы фольклорно-мифологическая тема вышла на первый план в кинематографе и Украины, и, скажем, Туркмении. Это не был уход от действительности, а попытка найти для вполне современных духовных исканий опору в историческом и культурном опыте народа. При этом, поскольку не история сама по себе интересовала художников этого периода, а именно концентрат духовной традиции, наблюдалось отклонение от принципа историзма к моделям символико-мифологическим, а конкретный социальный человек часто уступал место человеку «природному».

Но уже в «Белой птице с черной отметиной», в более поздних фильмах Осыки и Нарлиева ощутимо обратное стремление — к социализации «природного» человека, к постижению конкретно-исторических коллизий. Зреет понимание однобокости апологетического отношения к традиции, которая ранее понималась как антитеза рациональному, присущему современной жизни. Теперь же она рассматривается

и в своих консервативных аспектах, рассматривается отчетливо критически.

Этот же поворот, кстати, появился в известной мере и в творчестве Шукшина. Его ранний герой, типа Пашки Колокольникова, человек социально незрелый, он еще во многом «природный» человек, если уж принять эту терминологию. В фильме «Живет такой парень» ведь тоже, несмотря на современный производственный антураж, господствует «отношение к действительности», «теплота лирической интонации». Иное дело в «Калине красной» — герой, казалось бы, выключен из социальных связей, а структура фильма предельна «выстроена», ни о какой документальной достоверности нет и речи, но... Есть достоверность духовного процесса, протекающего в герое и отражающего более конфликтное, порой трагическое отношение позднего Шукшина к мифу о «естественном» человеке.

Поэзия может сменяться прозой, а проза поэзией. Лирический герой может быть возведен в культ, а может быть отодвинут полнокровными характерами вокруг него (кстати, одно другому не обязательно противоречит), о чем свидетельствует, к примеру, творчество Тарковского и, в частности, такой его сложный фильм, как «Зеркало». Тем более важно подчеркнуть в этом контексте, что все более глубокое, более конфликтное отражение действительности в ее социальных и духовных аспектах, более объемное, неупрощенное толкование и национальных традиций и исторического опыта — таковы важнейшие стимулы творческого процесса.

Вернемся к грузинскому кино. Оно сегодня на распутье. Можно продолжать — как некоторые пытаются — жить накопленным капиталом, но этот путь чреват не только вторичностью, но и выхолащиванием сути сложившегося художественного направления. Это особенно ощутимо в некоторых комедийных лентах, в короткометражках, которые, увы, лишены былых откровений. Это ощутимо и в фильме «Приди в долину винограда», главным недостатком которого является не лиризм сам по себе, а бесконфликтность. Зато, на мой взгляд, чрезвычайно перспективны попытки постижения трагикомических коллизий, которые дают образ мира в его объемности и противоречиях («Жил певчий дрозд», «Пастораль»).

Перспективен и тот путь, которым пошел в последней картине Т. Абуладзе. Ю. А. Богомолов полагает, что в ней Абуладзе сводит окончательные счеты с поэзией и навсегда приходит к прозе. Нам даже предлагается трактовать финальный образ гранатового дерева как древа реального, не поэтического. Но от этого Древо желания Абуладзе не перестает быть символом. Контекст фильма, если говорить серьезно, не допускает иного понимания. И в то же время древо это не выращено умственными усилиями авторов, а рождено реальностью фильма, реальностью жизни. На протяжении картины жизнь развенчивает и опровергает разного рода легенды, а в финале та же жизнь порождает из любви Мариты и Гедиа новую легенду. Подобный круговорот вечен, и он лишний раз напоминает, что действительность неизменна только в своей изменчивости, а отношение к ней проходит разные стадии, каждой из которых отведено свое время.

Окончание дискуссии в следующем номере

Михаил Глотов

Об искусстве видеть фильм

Книга И. Левшиной «Любите ли вы кино»[1] имеет два адресата. Как заявляет сам автор, она написана «и ради подрастающего поколения, и ради искусства кинематографа» (стр. 251). Поэтому в ней тесно переплелись искусствоведческие вопросы с педагогическими, образовав оригинальный синтез проблем, мнений, гипотез, выводов, рекомендаций. Эта книга представляет интерес как для тех, кто занимается созданием и прокатом кинофильмов для подрастающего поколения, так и для педагогов, использующих кинематограф в воспитательном процессе. С пользой для себя, я уверен, прочтут ее и старшеклассники.

Стремясь рассмотреть пограничную зону взаимодействия киноведения и педагогики, И. Левшина особое внимание уделяет конкретно-социологическим исследованиям процессов киновосприятия. Ценность книге придают приводимые автором результаты ее собственных исследований, проведенных за многие годы работы в прессе и кинопропаганде. Здесь и обработка писем, анкет, интервью, и данные экспериментов, наблюдений, и описание опыта работы киноклубов и кинофакультативов.

Книга состоит из трех разделов, каждый из которых должен раскрыть социологический, социально-психологический и педагогический аспекты взаимоотношения молодежной публики с кинематографом (стр. 11). Будучи самостоятельными, эти разделы вместе с тем тесно взаимосвязаны. Так, в первом разделе при описании молодежной публики даются не только ее возрастные, образовательные и региональные характеристики, но и очерчивается социально-психологический портрет такой группы зрителей, как учащиеся, характеризуются социально-психологические особенности киновосприятия учеников и родителей на разных этапах развития киноискусства. Рассмотрение социологических и социально-психологических проблем кинопотребления протекает в одном русле с рассмотрением педагогических проблем воздействия кинематографа на формирование подрастающего поколения. Во втором разделе И. Левши-

[1] И. Левшина. Любите ли вы кино? М., «Искусство», 1978. Ссылки на издание даются в тексте.

на прослеживает, какое влияние оказывают на суждения о наиболее значительных кинофильмах последнего времени социологические и социально-психологические характеристики зрителей. При этом, описывая разные типы зрителей («правдоподобники», «моралисты», «развлекающиеся», «эстетики»), автор затрагивает важные педагогические проблемы подготовки зрителя к художественному восприятию и оценке картин. В третьем разделе все три аспекта сливаются, так как здесь идет речь о том, как, учитывая социологические и социально-психологические особенности развития учеников, следует строить процессы кинообразования и киновоспитания.

В книге И. Левшиной интересно разрабатывается вопрос о взаимоотношениях кинематографа и школы, киноискусства и молодежи. Причем автора интересует не только та польза, которую может принести кино в процессе воспитания молодого человека. Книга Левшиной — это вдумчивая, серьезная беседа о месте и значении искусства в жизни человека, об особенностях функционирования кинематографа в нашей социальной среде, о сложностях художественного восприятия фильма, о формах и методах кинообразования и киновоспитания. Автор не боится обнажить сложные и дискуссионные проблемы, вскрыть многие недостатки в кинопроизводстве и педагогической практике. Но ценность работы не столько в постановке вопросов и проблем, сколько в попытке найти на них научно обоснованные ответы и решения. Самостоятельность и оригинальность этих ответов и решений заставляет читателя одни из них принять, над другими задуматься, а третьи оспорить, вступить с автором в полемику.

В центре внимания книги, как уже было сказано выше, молодой кинозритель. Рассматривая разные способы его общения с игровым художественным экраном, Левшина констатирует, что сегодняшний ребенок, подросток, юноша отдают кинотелезрелищу 2/3 своего свободного времени (стр. 16), что они проводят в кинотеатре и перед экраном телевизора столько же времени, сколько в течение учебного года в стенах школы (стр. 30). По сравнению с 20-ми годами количество времени, посвящаемое киноискусству, увеличилось у этих возрастных групп в 5—6 раз. И хотя большинство учащихся пальму первенства среди видов искусств попрежнему отдает литературе. Левшина убедительно доказывает, что посещают кинотеатр они чаще, чем библиотеку; могут скорее назвать понравившийся фильм, чем заинтересовавшую их книгу (стр. 36).

Все возрастающий интерес молодого зрителя к киноискусству — процесс в общем закономерный, оказывающий во многих случаях плодотворное влияние на формирование личности. Поэтому И. Левшина и старается рассеять предубеждения некоторых родителей и педагогов, обеспокоенных увлечением детей кинематографом и видящих в нем причину некоторых недостатков в поведении современной молодежи. Автора книги «Любите ли вы кино?» волнует прежде всего, не сколько фильмов смотрит молодой зритель, а зачем и как он их смотрит?

Автор показывает, что потребности в кинематографе для различных поколений в разных странах и для каждого возраста неодинаковы. Так, для младших школьников — это прямая идентификация с героем, а для старших — выработка «ближнего» и «дальнего» идеалов (стр. 50—51). Для старшеклассников преобладающее значение имеет кино как средство познания жизни (стр. 46—49). Возможно, потому, что кино, как и любой вид искусства, полифункционально. И все же И. Левшина обеспокоена тем, что для большинства молодых зрителей кинематограф остается лишь средством развлечения, проведения досуга. Успех фильма у такой публики определяется главным образом традиционной фабулой, занимательной интригой, эффектным финалом, запоминающимся героем, популярным актером, а не идейно-художественными достоинствами картины. «Признательно и верно любя экран, предпочитая его всем другим видам искусства,— пишет автор,— наши юные и молодые кинозрители в массе своей не отличаются пока что

привычкой к эмоционально-интеллектуальному усилию при общении с фильмом» (стр. 59).

Причину этого И. Левшина, как нам кажется, справедливо, видит в том, что, несмотря на социально-нравственное повзросление молодого кинозрителя, у него до сих пор в основном сохраняется внехудожественное восприятие художественного текста фильма. Поэтому-то, считает она, и назрела общественная необходимость в том, чтобы сделать все зависящее от общества, дабы научить детей и юношей искусству художественного видения фильма (стр. 79).

Задача эта чрезвычайно сложная. Она затрудняется, как убедительно показывает автор, прежде всего рядом социальных и социально-психологических причин (уровень образования, жизненный опыт, подчиненность моде, сложившимся традициям и обычаям, вкусам). Во-вторых, наряду с фильмами, обладающими сложным образным языком, существуют картины невысокого художественного качества, как бы специально рассчитанные на неразвитые, невзыскательные эстетические и художественные вкусы зрителей. Редко кто из наших художников, замечает И. Левшина, не подпишется под словами А. Тарковского, который однажды сказал, что всякое разжевывание есть компромисс на пути развития кинематографа как способа познания мира в его реальной сложности и динамике. И тем не менее не все режиссеры в своей работе выдерживают этот принцип до конца (стр. 138). В-третьих, господствующее и по сей день в школе «литературоцентристское» образование приводит к тому, что законы художественного восприятия одного вида искусства переносятся на восприятие другого и, разумеется, в ущерб последнему.

То, как совершается процесс внехудожественного и художественного восприятия киноискусства зрителем, И. Левшина прослеживает своеобразно: на анализе мнений многих и разных зрителей о наиболее значительных кинолентах последних лет. В качестве предмета анализа берутся мнения зрителей о таких кинофильмах, как «Июльский дождь» М. Хуциева, «Калина красная» В. Шукшина, «Романс о влюбленных» А. Михалкова-Кончаловского, «Солярис» А. Тарковского, «Звезда пленительного счастья» В. Мотыля.

Сталкивая точки зрения на эти фильмы различных групп зрителей, автор умело подводит своего читателя к пониманию отличий художественного видения фильма от внехудожественного. И. Левшина особо резко выступает при этом против информационно-фабульного подхода к восприятию фильма. Она наглядно и убедительно демонстрирует, как формируется художественный образ в кинофильме, из чего состоит его изобразительно-выразительный строй, каково соотношение художественного образа с реальной современной жизнью. Эти фрагменты искусствоведческого анализа учат читателя книги специфике художественного языка кинематографа, помогают читателю стать кинематографически грамотным.

Отмечая, что в репертуаре любого киногода можно найти немало картин ярких, своеобычных, снятых людьми, отлично владеющими своей профессией, обладающими неповторимой индивидуальностью (стр. 175), И. Левшина вместе с тем высказывает горький упрек в адрес кинопроизводства и кинопроката, которые все еще производят и выпускают в свет фильмы псевдохудожественные и откровенно нехудожественные. Причину подобной ситуации она видит не только в неразвитости художественных вкусов публики, но и в чисто товарном функционировании кинофильмов в прокате. Действительно, стремление к кассовому успеху толкает некоторых кинработников создавать примитивные детективы, слащавые мелодрамы, легковесные комедии с привлечением популярных актеров. А кинопрокатчики используют все средства: от захватывающих кинороликов до ярких киноафиш, чтобы привлечь внимание зрителей прежде всего к подобным лентам. В то время как интересные и высокохудожественные кинокартины, особенно если они по тем или иным причинам сложны для кинематографически неподготовленного зрителя, не получают ни должной рекламы, ни должного места на афише. Особенно нуждается в пропаганде

таких фильмов молодежная аудитория. Выступления искусствоведов и критиков перед демонстрацией таких фильмов с анализом проблем, поднятых в фильме, художественных особенностей их воплощения, правильно указывает И. Левшина, способствовали бы адекватному художественному восприятию кинокартины молодежью. Большую помощь в процессе кинообразования зрителей призваны оказать пресса и телевидение. Например, такая телевизионная передача, как «Кинопанорама», которая, по мнению автора, должна стать еженедельной. Неоценимую услугу оказало бы телевидение кинообразованию, если бы включало в учебную программу постоянно действующий факультатив по теории и истории кино.

В процессе кинообразования и киновоспитания, как настойчиво подчеркивает И. Левшина, роль первой скрипки должна играть школа. Поэтому она выступает за тесный и постоянный союз между кинематографом и средней школой, за то, чтобы сделать основы киноискусства частью школьного образования (стр. 180). Эта проблема, как показывает автор на примере первой консультативной встречи по вопросам преподавания основ киноискусства в школе и в вузе, состоявшейся в Москве весной 1975 года, стала сейчас настолько актуальной, что ею должны всерьез заняться и педагогика, и школа, и комсомол (стр. 245—249).

У кинематографа и у школы, замечает И. Левшина, общая аудитория и общая задача. Они призваны формировать духовный мир подрастающего поколения. В этой связи автор особо акцентирует внимание читателей на глубокой мысли Л. И. Брежнева, который специально подчеркивал, что молодежи надо «прививать умение самостоятельно пополнять свои знания, ориентироваться в стремительном потоке научной и политической информации» [2].

В своей работе И. Левшина раскрывает важность и необходимость создания единой, всесторонне продуманной с и с т е м ы киновоспитания и кинообразования учащихся. Она даже утверждает, что гражданин 2000 года не сможет стать личностью, если не будет подготовлен к восприятию художественной видеоинформации (стр. 183). Но чтобы успешно проводить в жизнь ту систему, которую в конце концов выработает школа, надо чтобы уже сейчас задача обучения школьников «азбуке» кино была поставлена на практическую почву. Для этого, по мнению автора, не надо вводить в программу школьного курса еще один предмет — киноведение. Необходимо другое — киновоспитание и кинообразование должны быть поставлены так, чтобы они стали составной частью м н о г и х воспитательных программ (стр. 241). Использование кино в учебных целях, развитие и укрепление киноклубов и кинофакультативов, положительный опыт которых, кстати, интересно освещен на страницах книги,— это лишь первые шаги на пути проникновения кинематографа в школу.

Много внимания уделяет И. Левшина и таким важным проблемам кинопедагогики, как подготовка кадров для обучения видеограмотности учащихся, как задачи, формы и методические принципы киновоспитания в школе. Она считает, что кинообразованным должен быть прежде всего сам учитель. Ведь в основе л ю б ы х методов и способов киновоспитания, по мнению автора, должно лежать «осознание коллективности и социальной обусловленности восприятия, важности механизмов установки и избирательности» (стр. 238). В качестве методических принципов киновоспитания при этом особо выдвигаются: 1) выработка творческого отношения к киновосприятию; 2) свобода выбора; 3) отсутствие формального контроля; 4) нарушение территориальной школьной замкнутости; 5) устранение учительского диктата (стр. 242—244).

Книга И. Левшиной «Любите ли вы кино?» — одна из немногих работ, в которых глубоко и взволнованно рассказывается об актуальных проблемах кинопедагогики. Однако, высоко оценивая работу в целом, хо-

---

[2] «Материалы XXV съезда КПСС». М., Политиздат, 1976, стр. 77.

телось бы по некоторым вопросам возразить автору.

Например, следовало пояснить, почему для разбора особенностей художественного восприятия были выбраны картины, которые и по содержанию и по форме соответствуют взрослому, а не детскому зрителю? А то, что это так, свидетельствуют и приводимые автором читательская почта и данные специального анкетирования зрителей. В большинстве, как свидетельствуют эти данные, названные выше картины интересуют взрослых людей самых различных профессий. Не лучше ли было бы поэтому опробовать тот же метод анализа художественного восприятия на фильмах, которые адресованы непосредственно школьной аудитории, но по своей художественной структуре являются непростыми для восприятия именно в этой аудитории. Кстати, в третьем разделе книги, где приводятся и суждения родителей о фильмах, либо положительно, либо отрицательно воздействующих на детей и юношество, и мнения самих школьников (стр. 191, 220), ни одна из кинокартин, о которых шел специальный разговор во втором разделе, здесь уже не упоминается.

Вызывает возражения и трактовка И. Левшиной некоторых методических принципов киновоспитания. Например, принцип «свободы выбора», как его трактует автор. Дело в том, что сегодня учащийся чаще всего выбирает и смотрит фильмы по собственному желанию, без всякой подсказки или указания со стороны учителей. Нам кажется, что процесс киновоспитания, конечно же, сохраняя относительную свободу выбора, требует еще и педагогического умения пробудить, организовать и направить интерес школьников к фильмам высокохудожественным и соответствующим их социально-психологическому уровню развития.

Принцип нарушения территориальной школьной замкнутости, нам кажется, выдвинут автором преждевременно. Во-первых, в настоящее время еще не в каждой школе функционирует свой кинозал, кинокласс, кинокабинет, хотя необходимость в них очевидна. Во-вторых, к сожалению, у нас очень мало специализированных кинотеатров для школьников, которые не только бы занимались прокатом «детских» фильмов, но и вели бы соответствующую педагогическую работу с ними. Так, в Ленинграде из более чем 70 кинотеатров (не считая клубных) только два кинозала полностью предоставлены в распоряжение детской аудитории. В некоторых же областных и районных центрах таких театров нет ни одного.

Кинотеатры при школах, думается нам, могли бы стать поэтому центрами киновоспитания подрастающего поколения. Кроме того, они могут способствовать решению задачи по организации досуга ребят в вечернее время. Как правило, в обычных кинотеатрах детским сеансам отводится первая половина дня, и поэтому ребята вечерами либо смотрят по телевизору все подряд и без разбора, либо отправляются на «взрослые» киносеансы. Конечно, сейчас организация кинотеатров при школах затруднена еще многими объективными и субъективными причинами, и прежде всего сложностью взаимоотношений школы с кинопрокатом. Но имея в виду, как пишет И. Левшина, что на подходе «кассетное кино» (стр. 14), которое даст возможность создания в школах фильмотек, эта проблема может быть решена в сравнительно недалеком завтра.

Хотя И. Левшина относит свою работу к разряду научно-популярных и поэтому старается избегать специальной терминологии, тем не менее в некоторых ситуациях она вынуждена пользоваться ею и в большинстве случаев делает это успешно. Из встречающихся терминов вызывает возражение, пожалуй, один, а именно — понятие «социальный институт». Автор, как нам кажется, не совсем точно употребляет это важное и в последнее время все чаще встречающееся в социологической литературе понятие. По нашему мнению, она слишком широко трактует понятие «социальный институт», воспринимая его как социальный механизм, сформированный обществом для выполнения совершенно определенных функций (стр. 44). Такое по-

нимание приводит к тому, что социальным институтом, оказывается, можно назвать любой продукт, созданный обществом, или любую сферу человеческой деятельности. Не случайно у автора под понятие «социальный институт» подпадают такие разнородные общественные феномены, как досуг (стр. 55), искусство (стр. 61), школа (стр. 180). По нашему мнению, социальный институт — это социальный механизм организации и регулирования определенной системы общественных отношений, складывающихся в процессах человеческой деятельности. Досуг же и искусство не могут быть социальными институтами, так как их функционирование само обеспечивается функционированием социальных институтов. Школа же действительно представляет собой социальный институт, осуществляющий организацию и регулирование отношений между педагогами и учащимися в вопросах обучения и воспитания последних.

Но все это, конечно же, споры по частным вопросам. Общей оценки книги они не меняют.

В. И. Ленин, как всем известно, назвал кино важнейшим среди искусств. Именно это ленинское определение киноискусства раскрывается на страницах книги И. Левшиной. Поднятые автором проблемы о превращении «киносмотрива» (по типу «чтива») в киноискусство, о необходимости самого широкого кинопросвещения, о формах и способах кинообразования и киновоспитания — это проблемы серьезные, актуальные. Они требуют своего дальнейшего осмысления и научной разработки в трудах педагогов, киноведов, психологов и социологов.

Ленинград

Новые книги о кино, вышедшие в издательстве БПСК в 1979 году

Л. Закржевская. **Виталий Соломин.** 20 стр., 40 000 экз., 55 коп.

Н. Исмаилова. **Евгений Леонов.** 40 стр., 100 000 экз., 82 коп.

А. Кузнецов. **Николай Гринько.** 30 стр., 60 000 экз., 45 коп.

Н. Лагина, **Майя Булгакова.** 20 стр., 50 000 экз., 50 коп.

Т. Лотис. **Михаил Глузский.** 20 стр., 50 000 экз., 48 коп.

О. Палатникова. **Ирина Печерникова.** 20 стр., 60 000 экз., 35 коп.

И. Пырьев. **О прожитом и пережитом.** 160 стр., 70 000 экз., 1 р. 10 коп.

И. Ратиани. **Ариадна Шенгелая.** 40 стр., 60 000 экз., 46 коп.

В. Ревич. **На экране — героический детектив.** 56 стр., 60 000 экз., 42 коп.

Е. Стишова. **Евгений Киндинов.** 24 стр., 60 000 экз., 34 коп.

А. Трошин. **Кинорежиссер Андраш Ковач.** 68 стр., 30 000 экз., 40 коп.

Г. Шахов. **Эти короткие мгновения.** 72 стр., 80 000 экз., 55 коп.

Р. Юренев. **Краткая история советского кино.** 232 стр., 25 000 экз., 2 руб.

Г. Юхтин. **Сергей Яковлев.** 20 стр., 40 000 экз., 60 коп.

Борис Кимягаров

Умер Борис Кимягаров.

Мы знали его больше трех десятилетий. Годы эти промелькнули стремительно, безостановочно, и мы даже не успели привыкнуть к мысли, что молодость уже позади, что неумолимо подкралась пора потерь — горьких, не укладывающихся в сознании, невосполнимых. Одна из этих потерь — смерть Б. Кимягарова.

На многолюдных и шумных кинематографических перекрестках за эти годы мы встречались с ним десятки, а может быть, и сотни раз. Иногда это были долгие дружеские беседы с расспросами о делах и планах, о доме, о житье-бытье, но больше было мимолетных, на бегу, в сутолоке нашей кинематографической повседневности, когда успевали лишь перекинуться одной-двумя фразами, а то и только поздороваться. И припоминая сегодня многочисленные эти встречи, мы не можем не вспомнить, что всегда на лице его была улыбка — добрая, чуть смущенная, окрашенная какой-то удивительной деликатностью. Она не сходила с его лица как выражение неизменной душевной расположенности к людям, с которыми сводила его судьба, к делу, которому он служил, к миру, который клокотал вокруг. Нам думается даже, что кимягаровская улыбка была чем-то бо́льшим, чем свойством его души, чем признаком его характера. Она была выражением самой глубинной сущности его личности, его мироощущения, его художнического кредо. С этой мягкой, застенчивой, глубоко человечной улыбкой пристально вглядывался он в жизнь, в человека, с этой улыбкой воплощал плоды своих наблюдений и раздумий на экране. Он ушел из жизни, а она, его улыбка, продолжает жить в том, что он оставил людям, — в его фильмах, отмеченных добротой и человечностью, в его героях, воплотивших в себе силу духа, верность, мужество и красоту. Живет его улыбка и в памяти людей, которые его знали.

Уже сегодня, думается нам, с уверенностью можно сказать, что фильмы Б. Кимягарова — это прекрасная глава в истории не только таджикского, но и всего многонационального советского киноискусства. Его картины «В горах Памира», «Дохунда», «Люди солнечной страны», «Судьба поэта», «Знамя кузнеца», «Сказание о Рустаме», «Рустам и Сухраб», «Сказание о Сиявуше» — это не только вехи в творческой биографии талантливого советского кинорежиссера, но и этапы становления и разви-

тия замечательного кинематографа советских национальных республик.

Особое место в нем занимает своеобразная трилогия Кимягарова по бессмертной эпической поэме великого Фирдоуси — «Сказание о Рустаме», «Рустам и Сухраб», «Сказание о Сиявуше». Эти фильмы, монументальные и одновременно глубоко лирические, развивают замечательные традиции нашего эпического кинематографа, сохраняя живую связь с фольклором, с неповторимым миром народных сказаний. Эти картины поставлены художником, целиком принадлежащим своему времени и остро ощущающим его неотторжимость от героического прошлого своего народа, от его многовековой борьбы за социальное и национальное освобождение. Большой интерес представляет и художественная форма этих фильмов — в ней немало открытий, перспективных поисков.

Фильмы Б. Кимягарова национальны не только потому, что в основе их, независимо от того, повествуют они о временах давно минувших или о временах нынешних, лежат национальный материал и национальный сюжет. Они национальны по своей внутренней сути, ибо создатель их тысячами корней связан со своей землей.

Они национальны и одновременно интернациональны, потому что судьбу своего народа художник всегда ощущал, как судьбу всей страны.

Он был душой таджикского киноискусства и отдал ему тридцать лет своей жизни, без остатка.

Тридцать лет, а фильмов не так уж много, можно пересчитать по пальцам. И дело тут совсем не в том, что Б. Кимягаров редко снимал. Дело в другом.

Он был строителем киноискусства своей республики и гигантскую часть своего времени, душевных сил, пламени сердца отдавал тому, что было для него делом жизни, — созиданию таджикского киноискусства. Возглавляя республиканский Союз кинематографистов, Б. Кимягаров щедро отдавал всего себя людям, ибо творить добро, помогать, содействовать — все это было для него не столько служебным долгом, сколько глубокой душевной потребностью.

Мы знаем, пройдут годы, десятилетия, таджикское кино наберет силу, появятся новые мастера, и, оглядываясь назад, они, быть может, усмотрят в картинах далеких лет и несовершенство, и наивность, но мы верим, что пафос доброты и верности, мужества и влюбленности, красоты и нежности, звучащий в фильмах Б. Кимягарова, будет жить и в их творениях.

Мы знаем, что добрая кимягаровская улыбка будет согревать зрительские сердца еще долгие и долгие годы и в его фильмах и в фильмах тех, кому он открыл врата в киноискусство.

Александр Алов,
Владимир Наумов

Татьяна Царапкина

Экран, обращенный к жизни

Новые работы алжирских кинематографистов

Алжирская Народная Демократическая Республика, молодое независимое государство в Северной Африке, занимает сегодня авангардные позиции в антиимпериалистическом национально-освободительном движении, пользуется высоким авторитетом и уважением в арабском мире и на международной арене. В соответствии с провозглашенным в середине 60-х годов курсом на социалистическую ориентацию, проведение которого связано с именем выдающегося государственного деятеля Алжира Хуари Бумедьена, за последние полтора десятилетия в стране были осуществлены глубокие социально-экономические преобразования в интересах широких трудящихся масс. Во внешнеполитической области правительство следует принципам мирного сосуществования стран с различным общественным строем, развивает дружественные отношения с социалистическими государствами; вместе с другими арабскими странами Алжир последовательно выступает за справедливое урегулирование на Ближнем Востоке, против агрессивной экспансионистской политики Израиля.

Алжир и Советский Союз связаны узами широкого взаимовыгодного сотрудничества, охватывающего и различные области культуры. Советские зрители систематически знакомятся с достижениями алжирского кинематографа. Алжир является постоянным участником Московского и Ташкентского международных кинофестивалей; фильмы алжирских кинематографистов не раз были удостоены наград на киносмотре в Москве, встречали сердечный прием на ташкентском кинофоруме трех континентов. Так, на X Московском кинофестивале Серебряный приз был присужден картине режиссера Мерзака Аллуаша «Омар», рассказывающей о жизни молодых алжирцев, о проблемах поколения, родившегося после провозглашения независимости Алжира. Показанный на V МКФ в Ташкенте фильм Сида Али Мазифа «Лейла и другие» получил многочисленные положительные отзывы в советской прессе, пользовался большим успехом у зрителей. В нашем прокате успешно прошел и фильм Мохаммеда Лахдар-Хамина «Хроника огненных лет», героическая эпопея, воспевающая мужество алжирского народа в борьбе за национальную независимость. С интересом была встречена в Советском Союзе лента Мохаммеда Буамари «Наследие», отразившая сложный процесс социальных преобразований в алжирской деревне [1].

В нынешнем году мы встретились с новыми работами кинематографистов Алжира, в которых отражаются сегодняшняя действительность этой страны, жизнь народа, его история и его будущее...

...Шумит большой и многоголосый современный средиземноморский город. На его улицах и перекрестках, на широких проспектах и площадях бурлит жизнь. Женщины спешат домой — кто с базара, кто с работы, кто с занятий... Если мы последуем за одной из них и свернем в узкий переулок, расположенный буквально в двух шагах от центральной улицы, то окажемся словно в другом городе. В тихих, причудливо изогнутых узеньких переулках тишина. Глухо закрыты ставни, зат-

[1] Рецензию на этот фильм см. в «ИК», 1978, № 9.

Режиссер
Сид Али Мазиф

ворены калитки, высокие стены отделяют жизнь каждой семьи от внешнего мира. Что же происходит за каменными оградами, за закрытыми шторами? Там, в этих спокойных и мирных на первый взгляд домах кипит бурная, хотя и скрытая от глаз постороннего жизнь, до предела накаляются страсти, разыгрываются конфликты, которые всего 10—15 лет назад были невозможны в арабской семье.

...Торжественно убраны комнаты к встрече гостей. Являются сваты. Ритуал сватовства проходит гладко, словно разыгранный по нотам. И вдруг невеста — сама напуганная своей смелостью, возбужденная, рыдающая — объявляет бунт против родительского деспотизма, против отживших обычаев и предрассудков, наотрез отказывается от замужества. Красавица Мэриэм, девушка целеустремленная и энергичная, хочет учиться, овладеть профессией. Она не желает, чтобы кто-то другой, пусть даже с самыми благими намерениями, распоряжался ее судьбой!

А по соседству, буквально за стеной — другая драма. Лейла — самостоятельная, деловая женщина. Она работает на заводе и приносит в семью заработок наравне с мужем. Но и ей приходится отстаивать свою независимость в семье, она также выдерживает семейную «битву» — против ограниченности и деспотизма мужа, не желающего считаться с тем, что у его жены есть интересы и обязанности вне дома.

Две разные семьи, и, кажется, проблемы и заботы у них разные. Однако самая суть конфликта совпадает в обоих случаях. Острота его свидетельствует о том, что люди находятся на «перекрестке» времен, что старым формам жизни наступает конец. Борьба Мэриэм и Лейлы, центральных персонажей ленты «Лейла и другие», за себя, за свое человеческое достоинство — это и борьба за жизнь на новых, справедливых началах, за новый свободный Алжир.

Другой эпизод из другого фильма.

...Бурное море. Скрипит утлое рыбацкое суденышко. Днем и ночью бороздят волны рыбаки в поисках рыбы. Но вот улов взят, баркас причаливает к пристани. Здесь рыбаков уже поджидает скупщик, забирающий у них рыбу буквально за копейки. Но один из рыбаков, Маамар, решает положить конец несправедливости. Он швыряет богатею в лицо жалкие гроши, которые тот ему отсчитал. Он еще не знает, как будет жить дальше, но чувствует одно: так, как было, не будет. Не должно быть! Старому пришел конец. Рыбаки объединяются в кооператив. И зритель вновь является свидетелем поворотного момента в жизни героев. В жизни целого селения.

Еще один эпизод — из следующей картины.

...Бескрайнее каменистое плато, песок, пыль, раскаленное солнце в безоблачном небе. Изнемогающая от зноя, почти обезлюдевшая деревня. Спасти поселок, вернуть ему жизнь может только вода. Молодой крестьянин Белькассем берется за кирку и лопату и, не жалея сил, упорно ищет воду, роет колодцы до тех пор, покуда не находит ее. А некоторое время спустя в деревне появляются специалисты, инженеры и техники с бурильными установками, развертывается стройка. Снова — конец старой жизни...

Эти разные эпизоды, взятые из абсолютно разных по жанру и стилистике фильмов, говорят об одном: в стране наступило время решительных перемен. Ветер новой жизни про-

никает в самые отдаленные, в самые глухие уголки Алжира, обновляя землю, преобразуя сознание и образ жизни людей.

Сегодня алжирские кинематографисты стремятся как можно более полно и точно воплотить на экране реалии окружающей их действительности, то главное, что определяет сегодняшний облик страны и подготавливает почву для будущего — в экономике и политике, в общественной и культурной жизни.

За годы независимости Алжир добился впечатляющих результатов. Путь страны был нелегким. Государству приходилось залечивать раны послевоенной разрухи, восстанавливать хозяйство, необходимо было устраивать жизнь сотен тысяч обездоленных, инвалидов войны, оказывать первоочередную помощь беднейшим слоям населения. Все это происходило в атмосфере напряженной борьбы против внутренней реакции и внешнего империалистического давления, имевшего целью набросить на страну путы неоколониальной зависимости, подчинить Алжир — как экономически, так и политически — Западу. Но народ этой страны выстоял, преодолев многочисленные трудности.

В короткие сроки Алжир, практически не имевший в прошлом своей промышленности, создал черную и цветную металлургию, индустрию по переработке нефти и газа. В стране почти поголовной неграмотности, где в течение полутора веков колониального господства вытравлялась письменность на родном языке, открылись сотни школ в деревнях и городах, распахнулись двери университетов, институтов, технических училищ. В 1971 году алжирским правительством была принята «Хартия социалистического управления предприятиями» — документ, отвечающий интересам рабочего класса и всех прогрессивных сил Алжира. Страна, по преимуществу сельскохозяйственная, в 1971 году приняла «Хартию аграрной революции», в которой утверждалась необходимость ликвидации крупного частного землевладения и передачи земли крестьянам. В 1976 году была принята Конституция Алжирской Народной Демократической Республики, которая окончательно закрепила курс на социалистическое развитие страны.

С момента принятия «Хартии аграрной революции» в Алжире начались коренные преобразования в сельском хозяйстве. «Алжирское крестьянство, которое героически вынесло тяжесть войны за независимость и пользуется теми преимуществами, которые ему предоставляет аграрная революция, должно в большей степени, чем другие социальные слои, чувствовать себя прямо заинтересованным в строительстве социализма»,— говорится в Национальной хартии, являющейся важнейшим политическим документом нового свободного Алжира.

Опыт кино Алжира по-своему интересен и сложен. С первых же своих документальных и короткометражных лент алжирский национальный кинематограф ставил перед собой в качестве главной цели — быть в гуще народной жизни, быть понятным широчайшим массам трудящихся, добиваться того, чтобы каждый зритель с помощью кино понял суть происходящих в стране событий и перемен.

Правительство Алжира, взявшее кино под свое покровительство, ориентировало кинематографистов на создание произведений, пронизанных идеями революции, призывающих к строительству нового общества.

Главный лозунг сегодняшнего Алжира — незыблемость социалистического выбора. Этот лозунг определил гражданское и творческое кредо алжирских деятелей кинематографии.

Одной из сложнейших проблем, с которыми столкнулось современное алжирское общество, оказалась проблема преодоления вредных предрассудков и отживших старых понятий в сознании людей, в повседневной жизни. Многие обычаи, пришедшие из глубины веков и по сей день бытующие в народе, сформировал ислам. Мусульманская религия в своих различных проявлениях продолжает до сих пор играть в жизни общества немалую роль, влияя на мировоззрение людей, на их поведение. Но современная алжирская действительность показала, что многие старые тра-

Режиссер Надир Мохамед Азизи

дицин стали вредным анахронизмом. Часто следование им наносит серьезный ущерб обществу, калечит судьбы людей. Этот аспект проблемы и лег в основу замысла уже названного выше фильма «Лейла и другие»[2] режиссера Сида Али Мазифа.

Выход этой картины на экраны страны стал заметным событием в общественной жизни Алжира: фильм широко обсуждался в клубах, кинозалах, на предприятиях. Пресса писала, что Сид Али Мазиф своей лентой «подготовил взрыв», «поджег фитиль бомбы», взорвавшей прежние общественные отношения, «разрушил стену молчания», существующую вокруг «женской проблемы», особенно сложной в условиях мусульманской страны. Ярче всего об успехе фильма свидетельствуют цифры посещаемости, рекордные в истории алжирского национального кинематографа: за пять дней в столице картину посмотрели девять тысяч зрителей, за шесть дней в Оране — более одиннадцати тысяч, за три дня в Аннабе — около семи с половиной тысяч человек.

В фильме «Лейла и другие» женщина решительно заявила о своем праве на самостоятельность — как в семье, так и на производстве. Героини картины Лейла (Надя Самир) и Мэриэм (Аида), подобно многим своим соотечественницам, только сегодня, в новом Алжире, обрели подлинное человеческое достоинство, ощутили себя гражданами родной страны.

Фильм решительно выступает против тех, кто, ссылаясь на неприкосновенность старых традиций, не желает считаться с необходимостью коренной ломки отживших, тормозящих развитие общества устоев и обычаев. «Эти старые матроны, мамаши и свахи с их обрядами и традиционными представлениями о семейной жизни подчас встают преградой на пути молодежи к знаниям, к самостоятельности,— говорит о своих персонажах Сид Али Мазиф. — Напряженность конфликта между Мэриэм и ее матерью отражает остроту ситуации, сложившейся сегодня в Алжире, где создаются условия для того, чтобы женщина обрела подлинную независимость, равноправие в обществе. Поэтому стремление по-прежнему ограничить роль женщины семейными обязанностями, еще существующее в определенных кругах, встречает такое решительное сопротивление у молодежи». В фильме не просто высмеивается поведение сватов, матери Мэриэм, но и объясняется, на чем оно основано. В прежние времена семья была хоть и слабой, но все же опорой, защитой в мире зла и насилия. «Улица — это яд»,— с суеверным ужасом говорит дочери старая женщина. Дом оберегал, отгораживал женщину от этого «ада», помогая ей выжить в мире, враждебном человеку. Веками складывалась традиция подчинения женщины мужу, ее полной зависимости от главы семьи и его родни. Семья была как бы моделью общества: в ней царили те же угнетение, рабство, унижение человеческого достоинства.

...В новом Алжире, провозгласившем верность идеалам справедливости, государство открыло возможности для проявления и развития всех способностей женщины — и дома и на производстве. Однако положение женщины-работницы, как это правдиво показано в картине «Лейла и другие», все еще остается сложным и двойственным.

---

[2] Об этой картине уже упоминалось в статье, посвященной кинематографу африканского континента. См. «ИК», 1978, № 12.

Героиня картины Лейла работает на частном предприятии по сборке телевизоров, на конвейере. За работницами следит мастер, буквально упивающийся своей властью над подчиненными. Он чинит в цехе произвол, унижает рабочих. Важно подчеркнуть, что фильм Али Мазифа не упрощает реальных сложностей, не уходит от острых проблем действительности. Бедность и безработица все еще существуют в Алжире. Однако многое в жизни страны изменилось, и теперь рабочий человек вправе требовать к себе уважения. А временные трудности не должны мешать утверждению новых взаимоотношений, созданию новой производственной морали.

Фильм подробно исследует производственный конфликт, что не часто встречается в арабском кинематографе. Режиссеру важно во всех подробностях показать, как пробуждается у работниц чувство собственного достоинства, как они «поднимают голову», как осознают свою гражданскую роль, свои права. «Лейла и другие» убедительно доказывает, что времена переменились: в конце концов работницы заставляют считаться со своими требованиями не только заводское начальство, но и рабочих-мужчин, вынуждают их признать подлинное равноправие женщины.

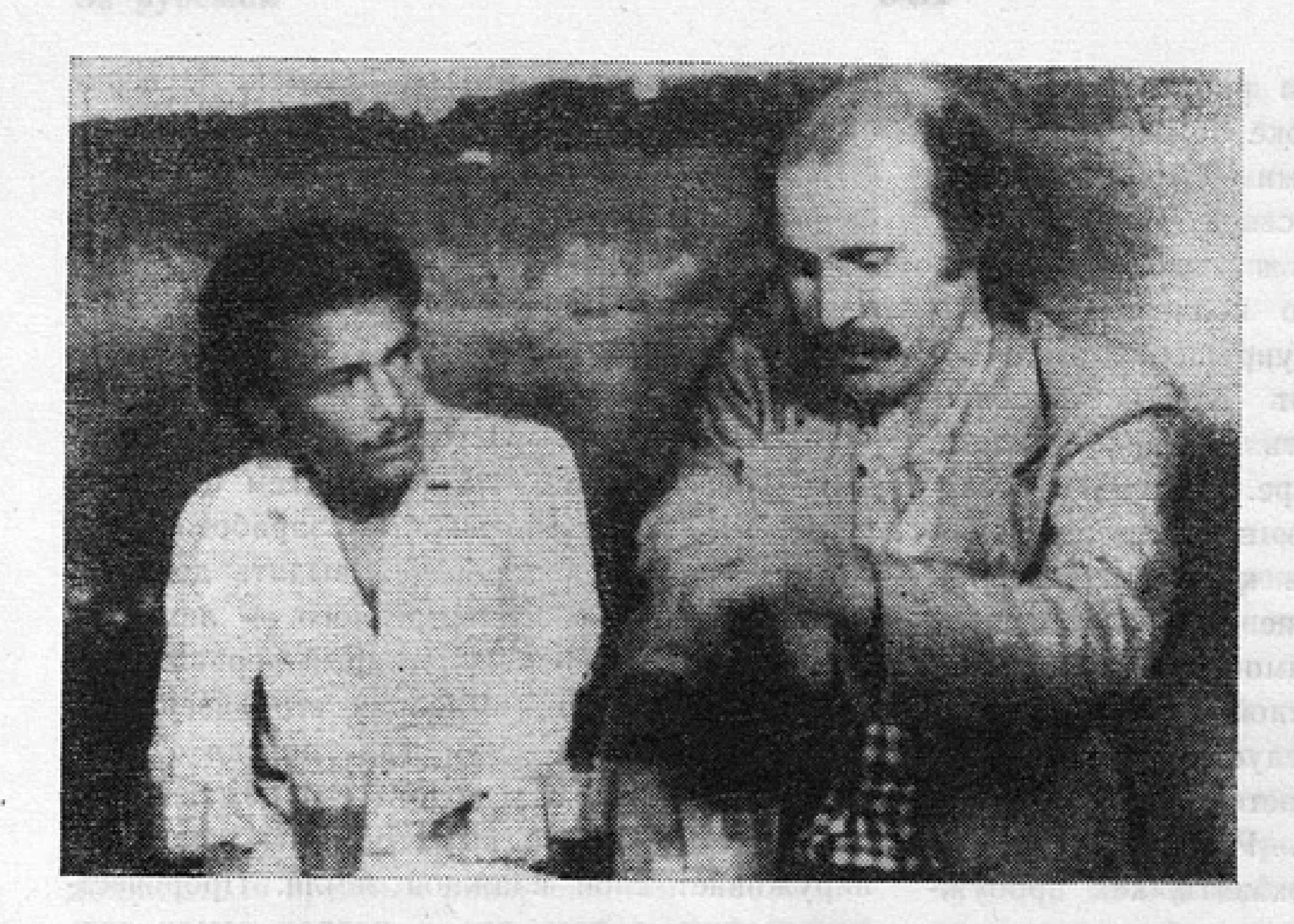
Глубокие раздумья о современной жизни Алжира, о том новом, что определяет сегодня облик страны и народа, находим мы и в картине режиссера Надира Мохаммеда Азизи «Оливковое дерево из Бульхилета».

...В выжженной солнцем, обезлюдевшей из-за отсутствия воды деревне Бульхилет старый дервиш рассказал юноше Белькассему предание о том, что давным-давно, в незапамятные времена из земли здесь бил родник, поивший оливковые деревья и стада ягнят; он назывался Бульхилет. «Посмотри на оливковое дерево,— говорил дервиш Буоша, указывая на единственное во всей округе дерево, растущее на окраине деревни,— его следует охранять и беречь. Если кто-нибудь срубит дерево, то жители деревни навсегда покинут этот край и другие люди заменят их». «Вода есть, вода будет, забьет родник»,— не уставал повторять дервиш. Но люди смеялись над стариком, говорили, что он безумен, не верили в его пророчество, и лишь один Белькассем, сирота, привязанный к старцу сыновней любовью, не сомневался в его пророчествах...

Действие фильма «Оливковое дерево из Бульхилета» развивается спокойно, неторопливо, как в старинном сказе. Юноша Белькассем влюблен в красавицу Айшу. Девушка отвечает ему взаимностью, но счастье молодых людей невозможно. Белькассем беден и не может жениться, пока не заработает денег, а отец Айши торопится выдать дочь замуж хоть за первого встречного — лишь бы был богат. Тем временем старый дервиш умирает и Белькассем, выполняя его завещание, роет ему могилу — там, где просил старик, не на кладбище, а у порога его дома. И вот неожиданно на дне вырытой ямы юноша обнаруживает слой влажной земли. Пророчество дервиша о том, что в недрах земли есть вода, начинает сбываться... Если есть в селении хотя бы одно живое зеленое дерево, если нашлась влажная земля — значит, есть и вода! Надо только ее найти. Движимый любовью, Белькассем хочет добыть воду и разбогатеть — вода в пустыне на вес золота! Белькассем начинает поиск. Ведь в случае удачи он сможет жениться на Айше.

А между тем в деревню возвращается некто Филиппо, который долго был в эмиграции, сумел нажить состояние и теперь решил жениться на возлюбленной Белькассема. И пока Белькассем от зари до зари ищет воду, невеста выходит замуж за Филиппо.

В конце концов юноша находит драгоценную воду. Поначалу радости его нет предела. Но он думает лишь о своей выгоде и вскоре понимает, что мечтам его сбыться не суждено — прошли те времена, когда живительная влага могла сделать человека богачом, господином, хозяином над другими людьми. Теперь вода принадлежит всем. В деревню приезжают грузовики, привозят технику, появляются инженеры, рабочие, развертывается строительство. Случайно одна из машин ломает одинокое оливковое дерево — символ старого Бульхилета. И Белькассему кажется, что предсказание дервиша — «если срубят дерево,


«Оливковое дерево из Бульхилета», режиссер Надир Мохаммед Азизи

то жители покинут этот край» — оправдывается. Погибло дерево, загублена и его жизнь: невеста досталась другому. В отчаянии он решается на месть. Ночью он бросается с ножом на Филиппо, ранит его и в полной уверенности, что стал убийцей, совершил тягчайшее из преступлений, надев на себя одежду старика дервиша и взяв его посох, покидает деревню.

Сложные, неоднозначные выводы рождает у зрителя «Оливковое дерево из Бульхилета», фильм, обращающийся к серьезной философской и социальной проблематике. Рассказ о трагической судьбе главного героя — напоминание о том, что прежнему представлению о счастье пришел конец. Гражданин нового Алжира должен сегодня переосмыслить многое, в том числе и такие понятия, как «мое» и «общее». Человек теперь не может владеть единолично тем, что по праву принадлежит всем. Новое сознание побеждает подчас трудно, медленно, экономические и социальные перемены опережают его рост. Не каждый алжирский крестьянин уже решил для себя все вопросы, поставленные перед ним бурно меняющейся жизнью.

Обособленность действий Белькассема, его индивидуализм как бы с самого начала обрекают его на поражение. Поэтому, когда в Бульхилете люди сообща начинают осуществлять его мечту, он, казалось бы, герой дня, оказывается в стороне от общего дела. В фильме есть один персонаж, очень важный для понимания авторского замысла. Это маленький школьник Кундер. Когда ребята веселой гурьбой гоняют мяч, малыш Кундер в стороне от всех играет в свою бесконечную игру — он сажает в пыльный песок воображаемые розы. Он видел их только на картинках в учебнике, но они стали для него символом цветущей и радостной жизни.

Этим мудрым и поэтичным образом режиссер Надир Мохаммед Азизи как бы утверждает, что алжирские дети увидят свою страну цветущей тогда, когда старшие перестанут верить в одни красивые пророчества. Когда они объединят свои усилия для разумного, планомерного осуществления реальных замыслов, способствующих прогрессу общества и улучшению жизни каждого.

«Оливковое дерево из Бульхилета» свидетельствует и об интересных поисках алжирских кинематографистов в области художественной выразительности. Запоминается, например, образ селения — с его пустынными каменистыми окрестностями, молчаливая и враждебная человеку природа. Этот своеоб-

разный пейзаж сообщает повествованию драматическую напряженность. Он становится точным и необходимым компонентом, подчеркивающим тяжелое душевное состояние героя.

Картиной «Оливковое дерево из Бульхилета» Надир Мохаммед Азизи заявил о себе как талантливый художник, который верит в победу нового над старым, отжившим, в людей и их творческие возможности.

...Однажды молодой рыбак Маамар, как обычно, возвращался домой после выхода в море. Он шел по извилистой дороге, нес своей жене Лаалии свежую рыбу и не подозревал, что через минуту с ним произойдет событие, которое перевернет всю его жизнь. За его спиной неожиданно заскрипели тормоза, он обернулся и увидел дорогую машину. За рулем сидела очень красивая женщина, которой почему-то вдруг сделалось дурно. Как заколдованный, смотрел Маамар на прекрасную незнакомку, которая медленно приходила в себя под его пристальным взглядом. Никогда еще не видел Маамар ни такой шикарной машины, ни такой красивой женщины. Незнакомка предложила подвезти рыбака домой, по дороге приветливо с ним болтала, встряхивала длинными рыжими волосами, улыбалась, а затем уехала, исчезла из его жизни, поселив в душе Маамара смятение. Так начинается фильм «Сети», поставленный режиссером Гути Бендедушем.

Неожиданная и случайная встреча заставила героя картины как бы заново оценить не только собственное положение, но и жизнь родного поселка. Маамар задумался: что есть у него, бедного рыбака? Гроши, которые платит ему скупщик за улов? Убогое жилище, освещаемое керосиновой лампой? Покорная и бессловесная жена, одетая в старушечье платье? Какой уродливой и жалкой выглядит его нищета в сравнении с роскошной машиной и модной одеждой незнакомки...

С этого дня Маамар буквально не находит себе места: все плохо в деревне, жизнь здесь скучна и безвыходна... На первых порах протест Маамара не идет дальше семейной ссоры. Да только многое ли изменится в его

«Изгнанные», режиссер Ламин Мербах

жизни, если жена сменит старое платье на модное и перестанет красить волосы хной? Причины его недовольства глубже. Ведь сам он на вопрос незнакомки о том, как живут рыбаки, ответил: «Перебиваемся кое-как! Наша жизнь ничем не отличается от жизни феллаха. Только он привязан к своему клочку земли, а мы запутались в сетях».

Фильм «Сети» — произведение многослойное, авторский замысел реализуется в нем как бы на нескольких уровнях. В то время как сюжет развивается в русле обычной мелодрамы, более глубокие пласты картины убеждают в том, что Гути Бендедуш создал произведение остросоциальное, и проблематика его злободневна для современной алжирской действительности. В центре картины главный конфликт времени: борьба старого и нового, борьба, всколыхнувшая и городские кварталы и сонное захолустье. В рыбацком поселке Маамар пришел к мысли, что жизнь устроена несправедливо. Вечерами собираются рыбаки потолковать за стаканом вина о своих делах, поговорить о жизни. В неторопливых беседах проступает горькая, но неумолимая правда. У хозяина Халифы есть все: рыбный завод, деньги в банке, магазины, грузовики, холодильники; он владеет кафе, мавританской

баней, у него есть легковая машина, имущество и в деревне и в городе. А что у них, рыбаков? Прогнивший баркас да ветхая хижина... Пока рыбаки ночи напролет, в шторм и непогоду бороздят море, пока их хлещут волны и ветер, пока они стоят в насквозь промокшей одежде и тянут сети, богач нежится в теплой и мягкой постели. Приходит утро, и он за бесценок скупает рыбу, добытую тяжким трудом. Маамар первым решает положить этому конец. Однажды он отказывается продать свой улов, швыряет деньги в лицо скупщику, садится в проезжающий автомобиль и, бросив все — и жену и родную деревню, уезжает в город. Он отправляется на розыски красавицы Хайат, которая в его представлении олицетворяет иную, «роскошную» жизнь.

Три года живет Маамар в городе, работает в баре, безуспешно ищет незнакомку и мало-помалу начинает сознавать, что счастье не там, где он его ищет. Оно — в родной деревне, на побережье, где живут его жена, товарищи-рыбаки. Он возвращается домой и активно включается в жизнь поселка. Он понял, наконец, что свою энергию ему следует направить на объединение рыбаков в кооператив, входящий в государственный сектор. В этом сложном деле рыбакам помогает... кино. В деревню приезжает съемочная группа. Кинематографисты хотят снять фильм о жизни рыбаков, а для этого им нужно прежде всего разобраться в ситуации, сложившейся в рыболовецком селении. Вопросы, которые приезжие задают рыбакам, буквально переворачивают жизнь поселка, пробуждая дух сопротивления даже у безропотно покорных женщин. Именно от кинематографистов рыбаки и их жены узнают о том, что в государстве создана Алжирская Организация Рыболовства. И вот в течении сюжета наступает кульминационный момент. Молчаливые женщины в белых одеждах выходят на дорогу и закрывают путь грузовым машинам Халифы. Женщины решили вступиться за шестерых работниц, которых уволили из-за того, что их руки изъедены солью. Забастовали все. Во главе бастующих встала когда-то робкая Лаалия, жена Маамара. Так бедняки отстаивают свою независимость, круто ломая старый уклад жизни, пробивая дорогу новому.

«Сети», как и картина «Лейла и другие», в ряду важнейших социальных проблем поднимает и проблему женского равноправия, столь актуальную в сегодняшнем Алжире. Кроткая и покорная Лаалия, прощавшая все обиды и оскорбления, начав работать на рыбном заводе, становится другой: обретя уверенность в себе, она завоевывает и уважение семьи. Несмотря на несколько мелодраматичную сюжетную завязку, фильм Гути Бендедуша — произведение политическое, обращенное к заботам сегодняшнего дня страны. В своей социальной борьбе рыбаки вышли победителями. Владычеству Халифы в поселке пришел конец... Народ Алжира все решительнее освобождается от «сетей», расставленных старым общественным укладом.

В Алжире фильм «Изгнанные» режиссера Ламина Мербаха называется «Бени-Хендель». Это название племени, о котором рассказывает картина. Несмотря на то, что сюжет ленты взят из алжирской истории, авторы считают свою работу вполне актуальной, вдохновленной в первую очередь проблемами современной жизни. В интервью Ламин Мербах так объяснил замысел картины: «Главная задача фильма — точное освещение «основного спорного вопроса», а именно — о расхищении земель алжирских феллахов французскими колонизаторами... Для меня современное звучание фильма заключается в характере подхода к событиям истории, в самой постановке вопроса» [3].

События, показанные в фильме, происходят с 1873 по 1900 год. В 70-х годах прошлого века французское правительство стало расселять европейцев на завоеванных арабских землях. Земель не хватало, колонизаторам требовались все большие и большие территории. Тогда-то и начался тот исторический этап в жизни страны, который впоследствии был назван «официальной» колонизацией или нача-

---

[3] «Cinema des pays arabes». Cinematheque aljerien, 1977.

лом «большой колонизации» алжирской земли. Именно с этого момента и начинается история, рассказанная в «Изгнанных». Беззастенчивый захват земель французскими наместниками вызвал естественное сопротивление народа.

Действие картины сопровождает хор. Подобно хору в древнегреческой трагедии, он как бы обобщает и комментирует сюжет: «О, Мохамед, ты вернулся в свой край, передай мой привет родным и друзьям... О, Мохамед, ты шагаешь по пустыне, а когда-то мы славно жили на землях своих. Увы, сегодня мы изгнаны... Донеси до детей наших, что явятся завтра на свет, эту песню, чтобы за несправедливость была пролита кровь».

Главным препятствием, с которым столкнулись захватчики на алжирской земле, стало упорное нежелание местного населения отступать от освященных мусульманской религией древних законов, по которым неделимость земли считалась строго обязательной. Племенная организация стала помехой на пути французских колонизаторов, и они стали искать способы разрушить племенной образ жизни алжирских феллахов, их «коллективное управление», чтобы завладеть племенными землями. Колонизаторы стремились при этом не вызывать народных восстаний, с тем чтобы избежать потерь. Поэтому они прибегали ко всевозможным ухищрениям, направленным на обман населения. Они решили применить не военное, а юридическое оружие: французские наместники стали вводить законы, которые оправдывали передел земель и устанавливали на землю частную собственность. Результатом этого было полное разорение алжирских крестьян.

...Один за другим развертываются в фильме эпизоды, в центре которых находится коллективный герой — народ, лишенный права трудиться на собственной земле, обреченный на разорение. Сцены в шатре, в котором умирают от голода и болезней люди из согнанного с земли племени, в каменоломне, где задыхаются от непосильного труда измученные, обращенные в рабство алжирцы, создают реалистическую картину народных страданий.

В «Изгнанных», как и в других алжирских фильмах, о которых здесь говорится, поднята актуальная для сегодняшнего Алжира проблема преодоления старых, ставших анахронизмом норм жизни. По исламскому закону, частная собственность для мусульманина — святая святых, а потому и по сей день в отдаленных районах страны, где еще распространены безграмотность и отсталость, среди местного населения существует наивная вера в божественную справедливость тех, кто владеет крупной собственностью. На этом пытаются сыграть реакционные элементы. Окольными путями, пользуясь невежеством крестьян, пугая их религией, они уговаривают их отказываться обрабатывать национализированные земли, принадлежавшие раньше крупным землевладельцам. Именно поэтому создателям «Изгнанных» было принципиально важно углубиться в далекую историю и доказать народу, что земля Алжира изначально принадлежала именно ему, а крупные собственники появились много позже и обосновались на ней незаконным путем. Авторы справедливо полагают, что отстоять завоевания алжирской революции могут лишь те, в чьих интересах она была совершена, а для этого каждый алжирский крестьянин должен знать правду об истории своей родины. Аграрная революция сопровождается в стране и другой революцией — революцией в сознании народных масс, и в этом смысле появление такого фильма, как «Изгнанные», можно считать заметным событием в культурной революции, характеризующей современный Алжир. ...Еще один момент нам хотелось бы подчеркнуть особо.

Западные критики в начале 70-х годов заявили о том, что алжирское кино исчерпало историко-революционную тему. Фильм «Изгнанные», вышедший на экраны страны в 1976 году, с успехом опроверг столь поспешные выводы, доказав, что и на этом плацдарме национальный кинематограф способен решать важнейшие социальные и эстетические задачи, стоящие сегодня перед революционным искусством Алжира.

Анатолий Шахов

Иракский кинематограф: новые тенденции

Только в 1958 году впервые в своей истории Ирак добился независимости: с XVI века до первой мировой войны территория современного Ирака входила в состав Османской империи, а затем в течение сорока лет Ирак был полуколониальным вассалом Великобритании.

В результате свержения монархии в июле 1958 года и перехода власти в руки руководителей Партии арабского социалистического возрождения (Баас) в 1968 году в Ираке сложились реальные основы для осуществления прогрессивных социально-демократических преобразований.

В последние годы в жизни Ирака произошли глубокие перемены: ведущее место в экономике занял государственный сектор, который в настоящее время почти полностью контролирует промышленное производство; принятые после революции законы об аграрной реформе нанесли удар по интересам крупных землевладельцев, подорвав экономические основы полуфеодальных отношений в деревне; декрет Совета революционного командования от 1 июня 1972 года — о национализации принадлежавшей империалистическим монополиям «Ирак петролеум компани» — позволил молодому государству полностью распоряжаться своими нефтяными богатствами, используя доходы от экспорта нефти для осуществления национальных программ экономического и социального развития, направленных на ликвидацию наследия колониального прошлого страны.

Известно, что одним из самых тяжелых последствий колониализма, с которым приходится сталкиваться любому из молодых независимых государств, — это сознательно насаждавшееся бывшими хозяевами колониальных и зависимых стран чувство духовной и культурной неполноценности угнетаемых народов. Связанные с ним многочисленные пережитки в сознании людей представляют собой серьезное препятствие на пути строительства новой жизни, основанной на началах социальной справедливости. Вот почему нынешнее государственное руководство Ирака рассматривает «деколонизацию духа» соотечественников, изменение их психологии, сложившейся в период колониального ига, — как актуальную задачу первостепенной важности.

В решении этой задачи видная роль принадлежит кинематографу. Особенно — в тех странах, где все еще имеющая место неграмотность населения лишает миллионы людей возможности приобщиться к культуре, которую несет печатное слово. В таких условиях экранное искусство, с его доступностью и массовостью, выступает как эффективный проводник общественно важных идей и действенное средство эстетического воспитания народа.

В соответствии с целями своей империалистической политики страны Запада, в прошлом всячески препятствовавшие появлению на земле Месопотамии национальной кинематографии, превращали страну в рынок сбыта своей кинопродукции. Первые попытки наладить собственное кинопроизводство были предприняты в Ираке только после второй мировой войны.

В конце 40-х — начале 50-х годов в Ираке действовали мелкие частные компании, выпустившие игровые ленты «Раскаяние», «Кто виноват?», «План женитьбы», «Варда», «Прости меня», которые, по мнению некоторых исследователей, «можно рассматривать как попытку воссоздать условия действительности и отразить некоторые социальные проблемы»[1]. Самым удачным фильмом того периода, заложившим основы реалистического направления в национальном киноискусстве, считается «Саид Эфенди» (1956) Камирана Хусни.

После революции 1958 года при Министер-

---

[1] «Culture and Arts in Iraq». Ministry of Culture and Arts, Baghdad, 1978, p. 109.

«Река»,
режиссер Фейсал аль-Ясири

стве культуры и национальной ориентации было образовано Управление кино и театра, по инициативе которого было создано около двадцати короткометражных документальных и два полнометражных игровых фильма.

Осложнение политической ситуации в стране в середине 60-х годов отрицательно сказалось на развитии отечественной кинематографии. По свидетельству сирийского журнала «Аль-Маарифа», кинопроизводство превратилось в рискованное дело, на которое решались лишь немногие. Режиссеры в тот период предпочитали ставить или серии полицейских фильмов, или развлекательные музыкальные картины с банальными любовными историями[2].

Тем не менее в 1967 году на средства «Группы независимых деятелей искусства» Халил Шауки поставил по сценарию Қасема Хаваля фильм «Сторож», завоевавший вторую премию Қарфагенского фестиваля 1968 года и оставивший заметный след в истории национального кино. Снятая просто и непритязательно, картина правдиво рассказывала о жизни обитателей бедных кварталов Багдада.

Қачественно новый этап в развитии иракского кинематографа открыла Июльская революция 1968 года. Антиимпериалистическая внешняя политика и курс на сплочение всех прогрессивных национальных сил страны, провозглашенный иракским руководством, обеспечили ему широкую поддержку народа.

Для планомерного оказания материальной помощи кинематографии в 1973 году была основана Генеральная организация кино и театра. В сентябре 1973 года вышел закон, по которому производственные возможности общественного сектора значительно расширились. «Генеральная Организация кино и театра заняла теперь позиции, позволившие ей, изучив опыт прошлого, заложить прочный фундамент национального кинопроизводства. Первые мероприятия Организации имели целью придать иракскому кинематографу новое направление, превратить кино в активную силу социальной, культурной, политической и административной жизни страны[3].

В последнее время в кино Ирака отчетливее, чем прежде, проявляются прогрессивные, реалистические тенденции. Сама жизнь обращает внимание кинематографистов на важнейшие проблемы действительности. Позитивные социально-экономические преобразования не происходят сами собой, они завоевываются в борьбе против сил реакции. Понятно, что эта борьба не может пройти мимо внимания художника-реалиста, которому мало простого созерцания действительности и который стремится раскрыть события в их причинно-следственной связи и широкой исторической перспективе.

[2] См. «Аль-Маарифа», 1974, № 150, стр. 176.

[3] См. «Cultur and Arts in Iraq», p. 111.

О том, как меняется психология феллахов в процессе разрушения феодальных отношений в деревне, когда возникают сельскохозяйственные кооперативы, рассказывает фильм Фуада ат-Тухами «Эксперимент» (1977).

События картины происходят в селении, где разразилась жестокая засуха, грозящая гибелью всему урожаю. На собрании крестьяне решают отказаться от «услуг» местных богатеев и посылают главу общины Абу Джасима просить о помощи официальные власти. Представитель местной секции партии Баас Абу Халед, ознакомившись с создавшимся положением, обещает оказать содействие в проведении ирригационых работ. Вскоре на крестьянских полях появляется мощная современная техника, которая приводит в восхищение жителей деревни: до сих пор при обработке земли они пользовались только заступами, мотыгами да лопатами; помощь со стороны государства превзошла все самые смелые надежды крестьян.

Однако несмотря на огромные усилия добыть воду в этом районе не удалось. Тогда Абу Халед предлагает Абу Джасиму обсудить с односельчанами возможность переселения в другие места, поскольку здешние солончаковые земли уже никогда не обеспечат достаточно влаги для сбора хороших урожаев.

Предложение партийного руководителя приводит главу крестьянской общины в некоторое замешательство. Сам-то он хорошо понимает необходимость переселения, но как убедить в этом других феллахов, которые здесь родились, выросли и крепко привязаны к родному краю!

Действительно, поначалу доводы Абу Джасима воспринимаются с недоверием. Как можно бросить построенный своими руками дом? Может, для спасения урожая взять и открыть шлюзы кулака Мухаммеда Хасана, который сам никогда по доброй воле не пустит воду на участки бедняков?

После раздумий и споров, узнав, что государство окажет необходимую помощь при переселении, предложение о создании кооператива в более благоприятном для земледелия районе принимается большинством голосов. Начинаются поиски плодородных земель. Крестьяне осознают, что в создавшейся ситуации нельзя допустить ни малейшего просчета, так как ошибка повредит не только им, но и Абу Халеду и его товарищам по партии. После тщательного обследования близлежащих территорий они, наконец, находят то, что им нужно. Теперь следует убедить тех, кто все еще хочет жить по-старому.

Абу Джасим без устали доказывает целесообразность начатого дела. Он убеждает феллахов в необходимости создания крестьянских кооперативов. Только так можно успешно бороться против притеснений крупных землевладельцев, только так можно быстро освоить предоставляемую государством современную технику и научиться правильно пользоваться химическими удобрениями. Постепенно на сторону Абу Джасима становятся все феллахи, исключая кулаков-мироедов, лишившихся возможности наживаться на эксплуатации простых людей. Они тешат себя надеждой, что крестьяне не приживутся на новом месте и опять попадут к ним в кабалу. Но надеждам этим осуществиться не суждено; община твердо и единодушно решила, что возврата к прошлому быть не может...

Отражая процесс перестройки сознания крестьянских масс, авторы фильма точно обозначили социальный состав населения деревни и индивидуальные человеческие характеры.

Независимо от своей несколько прямолинейной дидактичности фильм «Эксперимент», выявляя узловые проблемы нынешней иракской деревни, вносит вклад в углубление прогрессивных преобразований, происходящих в ней, дает важный импульс созданию политически актуальных картин, которые должны занять центральное место в национальном кинематографе Ирака.

Говорят, прошлое — зеркало будущего. От того, как понято и оценено прошлое, во многом зависят атмосфера внутри страны, тенденции развития общественной жизни. В этой связи кинематографисты ощущают естественную потребность в анализе прошлого, в част-

«Голова»,
режиссер Фейсал аль-Ясири

ности, прошлого иракских городов, в жизни которых произошли сейчас коренные перемены. Предметом киноисследования Қасема Хаваля стали полные невзгод и лишений будни обитателей багдадского гетто, беспощадная, бесчеловечная эксплуатация капиталистами надомных рабочих накануне революции 1968 года.

Лента Хаваля «Дома в том переулке»[4] (1977) начинается с показа чистых и светлых цехов государственной фабрики. Участники съемочной группы беседуют с работницами, рассказывающими о том, как до революции им приходилось за мизерную плату выполнять в своих лачугах заказы спекулянтов-предпринимателей. Одна из женщин говорит: «Мы жили в трущобах, где все были надомниками. Кто вышивал полотенца, кто разливал духи по флаконам, кто заворачивал конфеты, а кто становился уличным акробатом и вертелся, как обезьянка, на потеху толпе... Мы жили впроголодь. Никто не знал, что его ждет завтра...»

...События затем переносятся в прошлое. На экране возникают узкие захламленные улочки, покосившиеся глинобитные строения. Неожиданно гнетущую тишину нарушают крики о помощи: только что обвалилась стена старого дома, придавив всех, кто в нем находился. К месту происшествия спешат люди, они вручную разбирают руины, унося к машинам «скорой помощи» искалеченные тела пострадавших. Свидетелями случившегося оказываются некий Михди и молодой журналист Басим. Первый, поболтавшись среди возбужденной толпы, направляется к телефону и сообщает своему компаньону по жульническим махинациям — Рахибу, что, по его мнению, через неделю-другую инцидент всеми забудется и их имена не будут преданы гласности.

Журналист со своим товарищем, фотокорреспондентом Кямилем, начинает ходить по квартирам полуразвалившихся домов, и вскоре перед ним открывается ужасающая картина: в тесных, лишенных элементарных удобств помещениях ютятся семьи в десять и более человек. Взрослые работают здесь с утра до вечера вместе с детьми, которые бросили школу и ничего не умеют, кроме как заворачивать в бумагу жевательную резинку. И все это делается в обход официального запрета эксплуатировать детский труд! Басим потрясен увиденным и приступает к подготовке документа, обличающего домовладельцев и тех, кто, пользуясь беззащитностью жителей бедняцкого квартала, незаконно наживает огромные барыши на их несчастье и страданиях.

Действия журналиста вызывают у заправил подпольного бизнеса серьезное беспокойство. Они понимают, что если информация,

[4] На Неделе иракского кино, проходившей в декабре 1978 года в Москве, фильм демонстрировался под названием «Дома в том квартале».

которую он собирает, попадет на страницы газет, это неминуемо вызовет взрыв негодования общественности не только в Багдаде, но и во всей стране. Хитрый делец Рахиб встречается с влиятельным адвокатом Сахилем, занимающим высокий административный пост и отвечающим в муниципалитете за благоустройство города. Рахиб пытается убедить чиновника в том, что жителей этого квартала переселять не имеет смысла: квартиры в новых современных домах им все равно не по карману. Не стоит допускать и обсуждения в печати вопроса о произволе работодателей, орудующих в квартале бедняков. Ведь внутриполитическая обстановка в стране и так напряженная...

Тем временем полиция задерживает на улице бойко торгующего «духами Михди» одиннадцатилетнего Мухаммеда. На допросе у следователя мальчик признается в том, что, как и другие надомники, разбавлял настоящие духи водой, а затем продавал их как «экспериментальную партию» по спекулятивным ценам. Дело передается судье, и вершитель правосудия, вместо того чтобы определить истинных виновников преступления, обвиняет ребенка в мошенничестве и отправляет в тюрьму для малолетних преступников.

Вскоре в квартале рушится еще один дом, где находилось несколько человек. Хозяин квартала Абу Михнад, тесно связанный с аферами Михди и Рахиба, уверен, что его друзья, используя свои приятельские отношения с властями, сумеют замять и этот инцидент. Ему доподлинно известна заинтересованность многих дельцов в сохранении «статус-кво» в его владениях. Ведь найти других, столь же темных и беззащитных работников, которых можно заставить за бесценок выполнять любые заказы, обсчитывать и держать в постоянном страхе и зависимости, будет не легко. К тому же за журналистом Басимом теперь зорко следит агент тайной полиции.

Однако условия жизни надомников получают все большую огласку. Общественность требует провести расследование и справедливо наказать виновных. Спасаясь от возмездия, бегут за границу Рахиб и Михди. Министр внутренних дел, являющийся пайщиком их «корпорации», приказывает арестовать всех «неблагонадежных». Но уже поздно: по улицам движутся многолюдные демонстрации, требующие ликвидировать произвол буржуазии, лишить власти продажных политиканов.

Фильм завершается показом трудовых будней той же фабрики, где кинематографисты брали интервью в прологе.

Стройность и завершенность композиционного решения, убедительность использования в картине документального материала заставляет зрителя как бы заново пережить атмосферу того памятного лета 1968 года, когда к власти пришло новое правительство, направившее страну по пути прогрессивных преобразований. Выбрав местом основного действия бедняцкие кварталы, Қасем Хаваль получил большие возможности для того, чтобы запечатлеть быт уходящий, отживший, резко обличить бесчеловечную систему буржуазного предпринимательства. Қартина «Дома в том переулке» обнаруживает одновременно намерения авторов оценить те позитивные перемены, которые внесла в жизнь народа победившая революция.

Отличающийся высоким идейно-художественным уровнем, фильм Қасема Хаваля относится к ряду значительных достижений молодого национального киноискусства Ирака, подтверждающих его большие потенциальные возможности в раскрытии актуальных, животрепещущих тем, глубоко волнующих современного зрителя.

К периоду 60-х годов относятся и события ленты Фейсала аль-Ясири «Река» (1977), действие которой происходит в небольшом рыбацком поселке, расположенном на берегу Евфрата.

...Уже несколько дней жители деревни, основным занятием которых является рыбная ловля, возвращаются домой ни с чем. Раздосадованные неудачами, они собираются в кафе, обсуждают свои дела, в один голос обвиняя торговца Сабти, скупающего у них улов по грабительски низким ценам. Здесь

«Жаждущие»,
режиссер
Мухаммед Шукри Джамиль

находится ссыльный Махмуд, левый баасист. Он внимательно следит за ходом дискуссии. Настроение у рыбаков подавленное, они не видят выхода из тяжелого положения, в которое попали.

Одному из рыбаков, Салеху, особенно трудно, и он вынужден под залог будущего улова взять у Сабти в долг двести динаров, обещая через неделю вернуть триста.

Всю эту неделю, не зная отдыха, Салех проводит на промысле, но ему снова не везет: сети каждый раз приходят пустыми. Кажется, будто рыба навсегда покинула эти места.

По истечении назначенного срока ростовщик, заявив, что потерпел в последнее время большие убытки, отбирает у рыбака лодку и снасти, тем самым обрекает его семью на полную беспросветную нищету и голод.

Некоторое время спустя товарищи Салеха, следуя совету Махмуда, отказываются от посредничества перекупщика и начинают сами продавать пойманную рыбу. Это вызывает озлобленность Сабти и его помощника Дарвиша, догадывающихся, что простые малограмотные люди вряд ли могли сами додуматься до такого решения. Они начинают следить за Махмудом, который тайно встречается со своими товарищами по партии, получает от них инструкции, ведет агитацию среди местного населения, призывая к борьбе против беззакония и произвола местных богатеев.

Доносчик Сабти входит в доверие к взяточнику Заки, местному политическому деятелю. Вдвоем они решают начать скупку наделов разорившихся крестьян, чтобы после спекулировать земельными участками. Заки берется получить разрешение на эту аферу от багдадских властей, а Сабти, со своей стороны, должен обеспечить согласие деревенской общины.

Тем временем Салех переживает тяжелую личную драму. Жена его бросила и, забрав сына, ушла жить к матери. Родной дядя не желает даже разговаривать с «банкротом». Кажется, Салеху неоткуда ждать помощи. А Сабти к тому же постоянно грозится упрятать беднягу в тюрьму... Чтобы отработать долг, Салех устраивается охранником и слугой в богатый особняк, хозяин которого ведет распутную и праздную жизнь. Заки и Сабти тоже появляются на этой вилле, здесь они уточняют детали намеченной махинации. В душе Салеха зреет чувство ненависти к сильным мира сего...

Махмуд получает из Багдада сведения о готовящемся мошенничестве и при поддержке бедноты собирается сорвать замысел богатеев, разоблачить коррупцию и несправедливость, царящие в округе. Теперь члены рыбацкой артели уже не те, что были раньше: они решительно отказываются иметь дело с Сабти, верят, что недалек тот час, когда народ сурово расквитается с кровопийцами-спекулянтами и продажными политиканами.

Чтобы обезвредить Махмуда, Заки решает арестовать своего политического оппонента, но Салех вовремя предупреждает его и помогает ему скрыться... Зритель знает: Махмуд вернется, его время придет!

Фильм «Река» — большая творческая удача Фейсала аль-Ясири. По сравнению с предыдущей лентой режиссера — «Голова» (1976), которая представляла Иракскую Республику на X Московском международном кинофестивале, сюжет «Реки» более динамичен, здесь лучше играют актеры, отчетливее выявлены взгляды героев, их нравственный облик.

Нравственные проблемы, взаимные обязанности людей по отношению друг к другу составляют основное содержание работы Мухаммеда Шукри Джамиля «Жаждущие» (1973), отмеченной на VIII Московском кинофестивале призом Союза кинематографистов СССР.

Рассказ о жизни иракской деревни 40-х годов режиссер начинает с показа последствий, вызванных затяжным засушливым летом... По оскудевшим пастбищам в поисках корма медленно бредут поредевшие стада животных. Сухой порывистый ветер поднимает в воздух тучи песка и пыли. Высоко стоящее в небе солнце беспощадно выжигает еще уцелевшие посевы...

На совете общины Хусейн и его состоятельный отец Абу Хамид внушают землякам, что не стоит особенно волноваться: скоро, мол, обязательно пройдет обильный дождь, который спасет погибающий урожай и оживит мертвые пастбища. Хусейну возражают Заир и его сын Хашим. «Бесполезно надеяться только на дождь и тем временем влезать к вам в долги в счет будущего урожая, который тоже может погибнуть», — говорит Заир. Он предлагает односельчанам общими усилиями вырыть колодец. Только так, по его мнению, можно спастись от надвигающейся катастрофы. Но крестьяне его не слушают, рассчитывая на милость природы...

Тогда Заир и Хашим вдвоем принимаются за работу, и через несколько дней их изнурительный труд вознагражден: на дне колодца появляется вода. Радостная весть распространяется мгновенно; все бегут к Заиру с поздравлениями, не забыв прихватить с собой и посуду для воды. Но радость преждевременна — вода оказывается соленой. Заир огорчен, а Хашим, кажется, совсем пал духом, слушая насмешки Абу Хамида и Хамиля — отца своей возлюбленной Хусны.

Но Заир не из тех, кто бросает начатое дело. К изумлению общины, он в одиночку принимается копать новый колодец, твердо решив вырвать у земли воду. Вскоре к нему присоединяется Хашим, и они днем и ночью, не жалея сил, продолжают работу. Изумленные их мужеством и упорством, феллахи, однако, все еще выжидают, чем же завершится дело.

Наконец, после многодневных изнурительных трудов Хашим и его отец видят, как на дне второго колодца появляется долгожданная живительная влага. Почти одновременно выпадает дождь, удваивающий радость крестьян...

В фильме «Жаждущие» симпатии авторов целиком отданы Заиру, человеку, который глубоко убежден, что все люди заслуживают счастья, и готов всего себя отдать общему делу. Именно эта вера и решимость руководят всеми его поступками. Он бескорыстно любит людей, верит в их силы и добрые чувства. Когда сын с досадой напоминает, что никто из односельчан не захотел прийти им на помощь, пока они падали с ног от усталости, добывая воду для всех, Заир отвечает, что люди, конечно, разные, но в сердцах у них добро, и об этом следует помнить всегда. Представления Заира о жизни и человеке в известной мере наивны, как, впрочем, и мораль всей этой истории, убеждающая, что упорство и благородные намерения непременно вознаграждаются. Однако нельзя не заметить, с какой искренностью и заботой о благополучии простых людей преподносят создатели картины свою притчу зрителю, рассчитывая на взаимопонимание и, разумеется, считаясь с особенностями массовой аудитории в стране, которая так нуждается в

таких простых истинах. Своим успехом фильм «Жаждущие» в значительной степени обязан мастерской игре выдающегося театрального актера и режиссера Халила Шауки, сумевшего передать обаяние личности Заира, особенности его натуры, его чистой и открытой души.

В настоящее время перспективы дальнейшего развития иракского кино связывают с начавшимся вблизи Багдада строительством киногородка, где намечено выпускать ежегодно 6 полнометражных игровых и приблизительно 30 короткометражных документальных фильмов. Новая студия, оснащенная современным оборудованием, станет собственностью общественного сектора, который постепенно вытесняет из сферы кинематографа частное предпринимательство.

Уже сейчас производство документальных картин полностью сосредоточено в руках государства; оно контролирует экспорт, все большее внимание уделяет качеству зарубежных фильмов, демонстрируемых в кинотеатрах страны. При этом, как заявил в ходе творческой дискуссии на IV Ташкентском фестивале иракский режиссер Ясин аль-Бакри, предпочтение отдается фильмам прогрессивной, социалистической направленности, отвечающим сегодняшнему курсу общественного развития страны [5].

Иракским кинематографистам в своей работе, к сожалению, приходится учитывать и вкусы аудитории, приученной к коммерческой продукции египетской кинопромышленности, снискавшей себе еще в 40-х годах сомнительную славу «Голливуда Востока».

При этом нельзя не учитывать, что иракское кино все еще сталкивается в своем развитии с определенными сложностями. Так, в стране до сих пор не полностью национализирован кинопрокат, что порождает дополнительные проблемы, поскольку владельцев кинотеатров зачастую волнует только коммерческая выгода и они — в большинстве своем — игнорируют огромную воспитательную и просветительную роль экранного искусства.

В течение многих лет иракские зрители привыкли видеть на экране однотипные любовные «треугольники», сентиментальные семейные истории, пустые мелодрамы и откровенную дидактику, призывающую к аскетизму и смирению. Понятно, что нельзя сразу же изменить их отношение к кино как к дешевому развлечению и только.

Следы пристрастия к штампам коммерческого кинематографа еще встречаются и в некоторых работах режиссеров Ирака, в том числе и в фильмах, поставленных в самое недавнее время на средства государственного сектора. Однако главной отличительной особенностью этих картин является последовательное стремление их создателей разъяснить народу смысл проводимых в стране прогрессивных преобразований, помочь осуществлению политического курса на построение нового общества, где не должно быть места социальной несправедливости и эксплуатации трудящихся. Такова ведущая тенденция, определяющая характер развития иракского кино конца 70-х годов.

[5] См.: «Кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов». Творческая дискуссия на IV Международном кинофестивале в Ташкенте (май 1976 г.), М., 1976, стр. 38.

Алексей Катунин

Сражающийся кинематограф

Заметки о палестинской документалистике

Ближневосточный конфликт — одна из самых серьезных и затяжных драм наших дней. Напомним, что с момента создания государства Израиль в 1948 году мир был свидетелем четырех арабо-израильских войн, в результате которых все новые и новые земли арабов оккупировались Тель-Авивом. Прямым следствием израильской агрессии явилась палестинская

проблема. Суть ее состоит в том, что народ, насчитывающий в настоящее время около 3,5 миллиона человек, лишился права на самостоятельное существование, неотъемлемого права всякого народа развивать свою национальную государственность, жить на земле предков. Палестинские арабы стали народом-изгнанником, чья судьба превратилась в ключевую проблему урегулирования на Ближнем Востоке.

После заключения египетско-израильской сепаратной сделки, подготовленной и подписанной под эгидой США, проблема эта приобрела особую остроту. Сепаратный сговор Каира и Тель-Авива не имеет ничего общего с действительным урегулированием конфликта. Договор представляет собой прямое предательство, на которое пошел египетский президент Садат, уступив территориальным и политическим притязаниям Израиля в ущерб коренным интересам арабов, арабского народа Палестины — в первую очередь. По условиям сговора, основанного на предварительных кэмп-дэвидских соглашениях, оккупация Израилем захваченных арабских земель закрепляется. Ведь так называемая автономия для населения Западного берега реки Иордан и полосы Газа означает на деле только одно: что эти территории, как и Восточный Иерусалим, «навсегда» передаются под израильский контроль. Более того, «автономия» для населения распространяется только на палестинцев, которые проживают там в настоящее время, а двум миллионам палестинских беженцев никогда не будет разрешено вернуться на родину...

В арабском мире сепаратную сделку, на которую пошел Садат, единодушно расценили как акт черного предательства. Египет оказался почти в полной политической изоляции на Ближнем Востоке: на совещании в Багдаде в ноябре 1978 года восемнадцать арабских государств договорились о единой линии в своей политике, о санкциях против перешедшего во враждебный им лагерь садатовского режима. Условия египетско-израильского договора отвергли даже такие страны, как Саудовская Аравия и Иордания, известные своей прозападной ориентацией. И это не удивительно. Уже вскоре после заключения договора стало окончательно ясно, что он не ликвидировал ни одной из причин, вызвавших ближневосточный конфликт, и в корне противоречит интересам арабских народов, не только не способствует установлению мира на Ближнем Востоке, а, напротив, делает ситуацию в этом регионе еще более «взрывоопасной». Об этом свидетельствуют, в частности, военные события на юге Ливана, где Израиль с помощью марионеток-сепаратистов пытается нарушить территориальную целостность ливанского государства, а также все более отчетливо прорисовывающиеся перспективы военно-политического союза между Каиром и Тель-Авивом, антиарабская направленность которого не вызывает сомнений.

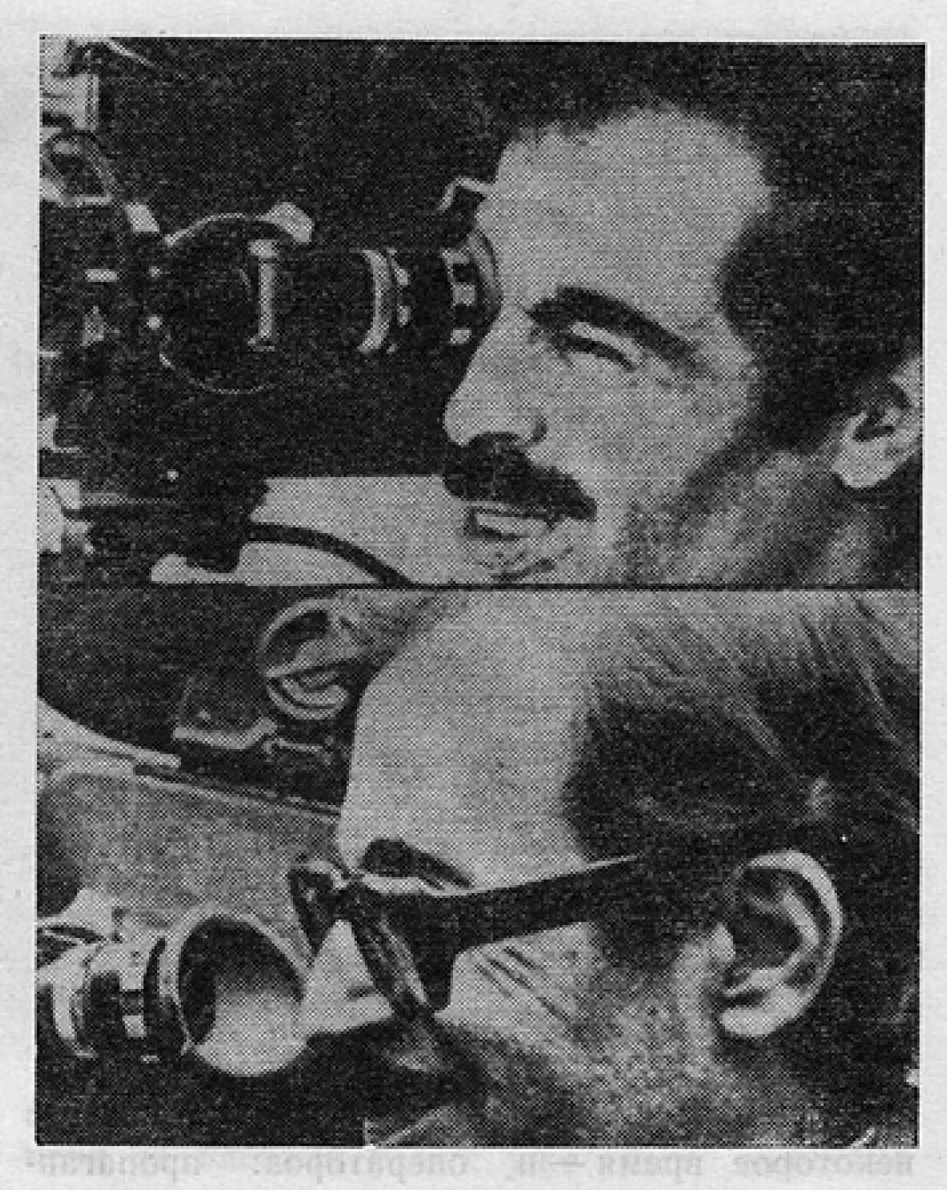
Подлинное мирное урегулирование на Ближнем Востоке возможно лишь на основе полного вывода израильских войск со всех оккупированных в 1967 году арабских территорий и осуществления законных национальных прав палестинского народа, обеспечения условий для независимого развития стран и народов этого района. В создавшейся ситуации на пути к достижению этих справедливых целей ныне возникли и возникают все новые препятствия. Однако палестинский народ и его единственный законный представитель — Организация освобождения Палестины (ООП) не сложили оружия. Опираясь на поддержку подавляющего большинства арабских стран и передовых сил всего мира, решительно осуждающих агрессивную политику Израиля и проимпериалистический курс Египта, арабский народ Палестины продолжает борьбу за свое будущее. Это поистине борьба за право на жизнь. Успех ее во многом зависит от морально-политического единства всех сил, выступающих против происков империалистической реакции и сионизма на Ближнем Востоке. Всемерно крепить такое единство — первоочередная задача прогрессивных деятелей культуры арабских стран, включая и кинематографистов.

Документальное кино Сирии, Ирака, Ливана сыграло важную роль в деле мобилизации общественного мнения — как на Ближ-

нем Востоке, так и за пределами региона, — в поддержку справедливой борьбы палестинских арабов. Ряд кинодокументалистов западных стран, проявив мужество и принципиальность, создали волнующие произведения о событиях на земле Палестины, фильмы, противостоящие умело оркестрованной буржуазной пропаганде, грубо искажающей смысл палестинской проблемы, факты, связанные с деятельностью ООП. И все же их усилий недостаточно для всестороннего объективного отражения сущности ближневосточного конфликта, для действенной мобилизации сил палестинского народа.

Актуальным задачам борьбы палестинцев за свои права могла в полной мере отвечать только национальная палестинская кинематография, боевое кино, черпающее вдохновение в решимости народа Палестины до конца отстаивать свои законные интересы, кино, находящееся в самой гуще событий и отображающее их с позиции самих борцов.

Посягнув на неотъемлемое право палестинцев жить в своем государстве, захватив их земли, изгнав оттуда сотни и сотни тысяч людей, Израиль этим не ограничился. Сионисты разрушили и продолжают планомерно разрушать национальную палестинскую культуру, пытаются превратить палестинцев в покорных бессловесных рабов, в людей без роду и племени. В этих условиях создание собственной киноорганизации в рядах движения за освобождение Палестины приобрело характер насущной задачи. Кинематограф ООП должен был стать эффективным орудием идеологической борьбы против захватчиков, помогать формированию политического самосознания борющегося народа, дать ему четкое представление о традициях национальной культуры и их непрерывности. Принимая во внимание агитационно-пропагандистские возможности кинодокументалистики, ее мобильность и оперативность, силу эмоционального воздействия кинодокумента, убедительность непосредственно отображаемого факта, руководство ООП предприняло меры по созданию документального кинематографа Палестины. В 1967—1968 годах, когда зарождалось национальное палестинское кино, его главной целью было снять зримую летопись Палестинской революции, донести до широких масс ее идеи.



Операторы Ибрагим Насер и Абдель Хафез аль Асмар

Очевидно, что именно документальный кинематограф мог эффективно справиться с этой работой, не говоря уж о том, что в силу технико-экономических причин съемка игровых фильмов попросту исключалась. На первых порах деятельность будущего Киноотдела Организации освобождения Палестины вообще сводилась к фотографии: даже для хроникальных киносъемок не было ни специалистов, ни необходимого оборудования.

Между тем потребность в такого рода съемках, в том, чтобы запечатлеть эпизоды сражений повстанцев с израильскими захватчиками, делалась все более настоятельной. С самого начала Киноотдел выделил три главных на-

Председатель Исполкома ООП Ясир Арафат в фильме «Хроника палестинских событий» (второй выпуск), режиссер и оператор Хани Джаухария

правления деятельности фотографов, а через некоторое время — и операторов: пропагандистская работа в боевых отрядах, подготовка иллюстративного материала для зарубежных изданий, создание архива Палестинской революции.

Постепенно группа энтузиастов — сотрудников киноотдела увеличивалась в числе, рос их профессионализм. Но одновременно росли и потери. Палестинские кинематографисты и сегодня нередко гибнут на поле боя, принимая смерть, как настоящие солдаты... Весной 1976 года погиб с камерой в руках Хани Джаухария, режиссер и оператор, стоявший у истоков палестинского фронтового кинематографа. Это был человек исключительного благородства, беззаветно преданный делу освобождения своей Родины. В марте 1978 года, тоже на боевых позициях, во время отражения атаки израильских войск, были убиты кинооператоры Ибрагим Насер и Абдель Хафез аль Асмар. Тяжелораненые, они не прерывали съемку и были захвачены израильтянами, которые зверски замучили безоружных кинематографистов.

Предвидя неизбежность будущих потерь, палестинские деятели кино сами занимаются подготовкой кадров, отбирая кандидатов из числа добровольцев, которым в течение двух месяцев читают несколько сокращенных курсов по теории и истории киноискусства, а после сдачи экзамена те, кто его выдержал, обучаются технике киносъемки.

После того, как в Ливане империалисты, используя внутреннюю реакцию, спровоцировали вооруженные столкновения, операторы ООП постоянно снимают для сегодняшнего зрителя и для истории эпизоды боевых действий в южных районах, в Бейруте и других ливанских городах, помогают зарубежным кинематографистам, задавшимся, как и они, благородной целью рассказать миру правду о борьбе, которую в труднейших условиях ведет народ Палестины плечом к плечу с прогрессивными силами Ливана.

Сотрудники Киноотдела ООП большую часть создаваемых ими фильмов подписывают коллективно, не выделяя имен основных авторов. Однако было бы несправедливым не назвать здесь хотя бы некоторых из этих людей, чье искусство — сражающийся кинематограф, в подлинном значении такого понятия.

Фильм Мустафы Абу Али «Душой и кровью» (1970), хроника драматических событий сентября 1970 года в Иордании, несет на себе яркий отпечаток личности режиссера, склонного к глубокому и обстоятельному анализу жизненного материала. «Душой и кровью» — это одна из первых профессиональных лент Киноотдела ООП. В ней проявилась основная тенденция, определяющая сегодня развитие палестинского кино — стремление служить насущным интересам народа, создавать произведения, находящие горячий отклик в сердцах и сознании широкого зрителя. В дикторском комментарии звучат размышления о будущем арабского народа Палестины, о сложных путях борьбы, которую он ведет сегодня, преисполненный решимости довести ее до полной победы. Суровая и мужественная лента! Ее создатели ясно отдают себе отчет в том, что стратегические и экономические выгоды, которые международный империализм извлекает из ближневосточного конфликта, бу-

«Сионистская агрессия», режиссер Мустафа Абу Али

дут и впредь служить источником чудовищных преступлений. Отсюда следует важный вывод: борьбу необходимо вести планомерно, опираясь на долговременную стратегию, учитывающую все реально возникающие сложности.

Чтобы добиться максимальной доходчивости, Мустафа Абу Али воспользовался испытанными приемами политического театра: сразу же после вступительных кадров, когда в фонограмме за грохотом разрывов слышится едва различимый плач ребенка, разыгрывается детский спектакль, символически представляющий основные противоборствующие силы ближневосточного конфликта. По мере развития документальной части сюжета авторы вновь возвращаются к спектаклю, иллюстрируя тот или иной политический тезис игровой сценкой. Одновременно зритель узнает, что в игровых эпизодах участвуют дети палестинцев, погибших в вооруженной борьбе, а это не может не усилить впечатления от показанного на экране.

Трудные дороги изгнания привели палестинских кинематографистов в Бейрут. К тому времени за плечами у них уже был солидный опыт съемок в боевых условиях. Первые успешные опыты вселили в сотрудников Киноотдела ООП твердую уверенность в политической важности их работы. Так, отснятый Джаухарией хроникальный материал, включенный в фильм «Душой и кровью», был сперва показан Ясиром Арафатом на одной из встреч глав арабских государств, послужив палестинскому лидеру ценным аргументом в дискуссии, в ходе которой обсуждались различные аспекты политической обстановки на Ближнем Востоке. В 1972 году картина «Душой и кровью» впервые представляла палестинское кино на международном киносмотре — фестивале молодого арабского кино, где была удостоена премии.

В том же 1972 году Мустафа Абу Али вместе с Самиром Нимром снял фильм о варварских бомбардировках израильской авиацией лагерей палестинских беженцев в Ливане. Картина, длившаяся двадцать минут с небольшим, запечатлела сцены ужасных разрушений, вызванных бомбардировками, но самое страшное в ней — десятки изуродованных дет-

ских трупов, рядами сложенных прямо на улицах...

Следующим заметным успехом палестинской документалистики стала лента тех же авторов — Абу Али и Самира Нимра — «Они больше не существуют» (1974). Название ее воспроизводит циничную фразу, однажды произнесенную Моше Даяном. Даян имел в виду палестинцев, миллионы людей, с существованием которых, по мнению израильского генерала, можно не считаться вообще! Вначале мы попадаем в нищие кварталы Бейрута, где вместе с ливанской беднотой поселились палестинские беженцы. Дети старательно прижимаются к стенам домов, изображая уличную перестрелку. Конечно, дети всего мира играют в войну. Но нигде в мире они не делают этого столь... «профессионально»: они слишком хорошо, с младенческих лет, знают настоящую войну — и оттого их игра так ужасающе естественна... Камера переносит нас в военный лагерь палестинцев, тех самых, которых, если верить Даяну, «не существует»... Но, надо полагать, у многих израильских вояк иное мнение на этот счет: им не раз приходилось убеждаться на собственной шкуре, что боеспособность палестинских формирований не уступает качествам регулярной армии. Слова, как известно, могут и выражать и скрывать истину. Как, к примеру, назвать войну, которую ведет Израиль против арабского народа Палестины? Войну, жертвами которой в основном становятся мирные, безоружные жители; массовое истребление этих людей нельзя оправдать ни военной необходимостью, ни в принципе лживой аргументацией, оперирующей такими понятиями, как «ответные акции возмездия» или «акции устрашения». Для всего этого есть только одно верное название — г е н о ц и д. В фильме перед взором зрителя проходят и кадры хроники второй мировой войны, американской агрессии во Вьетнаме, документально снятые эпизоды, отражающие бесправное положение индейцев, обреченных на вымирание в США. Да, все это — геноцид! Конечной целью агрессивных действий Израиля против арабского народа Палестины является физическое истребление нации. Мы видим, как уцелевшие в живых жители района Набатия в Бейруте вытаскивают из-под обломков и руин десятки трупов. Ни одного военного — сплошь дети и женщины! В результате израильских бомбардировок район Набатия был уничтожен на три четверти. Диктор напоминает нам фразу Голды Меир: «Каждый палестинский новорожденный — это кошмар для меня». Чтобы избавить «чувствительных» соотечественников от подобных «кошмаров», Даян приказывал разбрасывать с воздуха над лагерями палестинских беженцев детские игрушки, начиненные взрывчаткой! Английской актрисе Ванессе Редгрейв для ее полнометражного фильма «Палестинец», снятого при активном содействии Киноотдела ООП, удалось взять несколько интервью у одного из главарей ливанских фалангистов, которые, опираясь на помощь израильтян, уничтожили половину сорокапятитысячного населения лагеря палестинцев Телль-Заатар.

Он заявил, в частности: «Одной из наших основных задач было уничтожение малолетних палестинцев, поскольку именно таким способом мы можем обеспечить себе спокойное будущее...»

Палестинская кинодокументалистика зародилась совсем недавно, но, несмотря на свою молодость, уже нашла свой стиль и предпочтительные методы подачи материала. Определился и круг ее постоянных тем, связанных с судьбой арабского народа Палестины и деятельностью ООП, политического авангарда палестинцев, направляющего их борьбу против израильской агрессивной экспансионистской политики и происков империалистических западных кругов на Ближнем Востоке.

Документальные фильмы, выпускаемые Киноотделом ООП, опираются главным образом на хронику, снятую непосредственно на месте событий и по их горячим следам. Игровые вставки или реконструкция тех или иных эпизодов, не зафиксированных репортажной съемкой, встречаются редко. Наиболее распространенные темы: жизнь в лагерях палестинских беженцев, бомбардировки и воору-

«Телль-Заатар», режиссеры Мустафа Абу-Али, Пино Адриано и Жан Шамун

женные нападения израильтян на эти лагеря, боевые операции партизан, связь ближневосточных событий с определенными аспектами мировой политики. Разрабатываются и некоторые тематические направления, находящиеся как бы на стыке этих основных тем. В частности, документальный экран раскрывает органическую связь палестинских народных масс и вооруженных формирований палестинцев, рассказывает о настроении людей, живущих в условиях постоянной смертельной опасности, но не теряющих уверенности в грядущем торжестве их правового дела.

Отчетливость идейных концепций и определенное стилистическое своеобразие работ палестинских кинодокументалистов дают повод для предварительных теоретических заключений. Так, Серж Леперон выделяет в палестинском документальном кино ряд феноменологически оформившихся образов-типов: «партизан», «мать погибшего героя», «поэт-борец». Выводы Леперона нуждаются в более основательной и длительномй проверке, чем та, которую допускает уже имеющийся практический опыт. Однако не вызывает сомнений необходимость не только описательного, но и теоретического подхода к палестинской документалистике.

В последние годы в палестинских фильмах можно встретить черты метафорической образности, приемы, рассчитанные на опосредованное воздействие на зрителя. В качестве примера назовем получасовую документальную картину Аднана Мданата «Палестинские видения» (1978), посвященную палестинскому художнику-примитивисту Ибрахиму Ганнаму. Этот многосторонне одаренный человек с 1948 года, подобно большинству своих соотечественников, живет в изгнании. Вот уже долгие годы он почти полностью парализован, подвижность сохранили только кисти рук. Но Ибрахим Ганнам не сдался, проявил необычайную стойкость духа, продолжает творить. Профессиональной подготовки у Ганнама нет. Однако природное дарование, острая наблюдательность и, главное, горячая любовь к родной земле, к ее людям, ярко проявившиеся в его творчестве, дают основания относить живопись Ганнама к числу заметных явлений со-

«Кфар Шуба», режиссер Самир Нимр

временной палестинской культуры. Даже в кинематографическом воспроизведении его картины глубоко волнуют зрителя.

По жанру «Палестинские видения» — искусствоведческий очерк о творчестве художника. По своему же обобщающему смыслу это — поэтический рассказ о духовной жизни народа, уничтожить которую не смогли самые горькие лишения, самые тяжкие потери. На Международном кинофестивале в Ташкенте летом 1978 года Аднан Мданат говорил: «Перед нашими кинематографистами стоит множество задач, в том числе — задача сплочения палестинского народа, приобщения его к сокровищам национальной культуры, к традициям национального художественного творчества, память о которых пытаются вытравить из сознания народа его угнетатели».

Фильм Мданата отвечает этим благородным целям; прозрачная простота повествования сочетается в нем с патетической возвышенностью в трактовке живописного материала и продуманно контрастными монтажными сопоставлениями отдельных сюжетных мотивов.

А за всем этим — напряженно бьющаяся мысль о необходимости сохранить и приумножить духовные ценности народа, чье национальное самосознание не разрушили ни бедствия войны, ни долгая жизнь вдали от родины. Влюбленный в свою страну режиссер мог бы взять эпиграфом к своей картине слова палестинского народного поэта Махмуда Дервиша:

Родина, пленная орлица!
Твои крылья и в клетке не сломались.

Палестинские кинематографисты предпринимают первые попытки теоретического осмысления накопленного опыта. Уже сейчас, на начальной стадии развития национального кино, они ищут главные идейно-эстетические критерии, позволяющие оценить его нынешнее состояние и наметить перспективы. В основе концепции революционного документального кинематографа, принятой Киноотделом ООП, лежит тезис о его открытой политической направленности, о необходимости подчинить творческие усилия кинематографистов целям борьбы, которую ведет мужественный народ Палестины.

Палестинцы внимательно наблюдают за работой своих коллег — кинодокументалистов

«Ветер свободы», режиссер Самир Нимр

других арабских стран, которые порой с излишней решительностью отказываются от традиционных приемов документалистики, снимают картины, в которых экспериментальный поиск ведется в формах, затрудняющих подчас восприятие заложенных в них идей. Подобный подход вызывает возражения у большинства палестинских кинематографистов, справедливо считающих, что совершенствование художественных приемов документального кино достижимо в первую очередь на путях углубления связи искусства экрана с народной жизнью, что фильмы, мобилизующие активность масс, должны иметь массовую аудиторию. Одновременно они отрицают тенденцию к отождествлению революционного документального кино с прямым репортажем, стремясь использовать тот или иной хроникальный материал лишь как одно из средств, с помощью которого экран выявляет революционное содержание действительности. Отсюда — их активные поиски монтажных приемов, позволяющих раскрыть не только сиюминутный характер, внешний облик событий, но и их место в историческом процессе, связь с его ведущими закономерностями.

В стилистическом отношении палестинский документальный кинематограф не выглядит «монотонным». Можно, например, назвать несколько интересных лент, в которых отчетливо звучат лирические мотивы, усиливающие выразительность документального ряда. Это уже упомянутая выше картина «Палестинские видения» и фильм «Они больше не существуют», в отдельных эпизодах которого явственно присутствует лирическое начало. Сюда же следует отнести и работу Омара Мохтара и Ибрахима Мути «Кфар Шуба» (1975). Кфар Шуба — так называется деревня на юге Ливана, жители которой проявили солидарность с палестинскими изгнанниками и оказали мужественное сопротивление израильтянам. Примечательно самое начало этого фильма... Покуда машина с оператором движется по горной дороге, ведущей в Кфар Шуба, диктор рассказывает нам историю сражения, происходившего ранее в этих местах. Израильтяне пытались спровоцировать население Кфар Шуба на изгнание палестинских беженцев, нашедших здесь временный приют. Но жители деревни оставили палестинцев у себя, а когда подразделение израильской армии подошло к Кфар Шуба, чтобы

«Хроника палестинских событий», режиссер Абдель Хафез аль Асмар

уничтожить беженцев, крестьяне приняли бой с превосходящими силами агрессора и победили!

С поразительной силой контрастного сопоставления чередуются на экране эпизоды отражения танковых атак и сцены мирного крестьянского труда. Закадровый текст проникнут настроениями нежности и скорби: «Если видеть не глазами, а сердцем, поймешь, что эта деревня — святая...»

●

Трагедия палестинского народа служит источником глубоких и горьких раздумий и для кинематографистов соседних арабских стран. В разное время и в различных жанрах, включая документальные, к этой животрепещущей теме обращались сирийцы Мохаммед Шахин, Маруан Муазен, Набиль Малех, ливанцы Борхан Алауйе, Реда Миассар, Гари Гарабедян, Хайни Срур, алжирец Мохамед Слим Риад. Такой интерес к судьбам палестинцев вполне закономерен: ближневосточный конфликт носит интернациональный характер; выступая в защиту попранных прав арабского народа Палестины, народы арабских государств отстаивают тем самым и свои национальные интересы, ибо без справедливого решения палестинской проблемы мирное урегулирование на Ближнем Востоке невозможно. События, последовавшие за подписанием египетско-израильского «мирного договора», вновь подтвердили это со всей очевидностью. Сегодня перед лицом новой угрозы со стороны Израиля, опирающегося на экономическую и военную помощь Соединенных Штатов, заполучившего в качестве пособника садатовский режим, арабский мир проявляет большую сплоченность, чем раньше: в нынешней ситуации на Ближнем Востоке палестинский народ получает все более широкую поддержку со стороны стран социалистического содружества, прогрессивных кругов мировой общественности, а также Сирии, Ливии, Ливана, Ирака и других государств региона, осудивших сепаратную сделку Каира с Тель-Авивом.

Следовательно, сегодня исключительно актуальной становится задача, решению которой кинематографисты Палестины всегда уделяли повышенное внимание: максимально полно информировать общественность арабских стран и всего мира о событиях, проливающих свет на палестинскую проблему. В этой связи они стараются оказывать активное содействие всем киножурналистам, режиссерам, работающим в документальном и игровом кино, кинематографистам разных стран, снимающим фильмы, в которых современная обстановка на Ближнем Востоке анализируется объективно, с позиций сил, выступающих за установление подлинного мира в этом регионе, в поддержку борьбы палестинского народа. Со своей стороны, зарубежные документалисты помогают палестинским, нередко предоставляя в их распоряжение ценный материал, снятый в Ливане или Израиле. Некоторые из них, часто с риском для жизни, добывают уникальные кадры, свидетельствующие о зверствах и бесчинствах израильских оккупантов на захваченных арабских территориях; потом эти кадры включаются в фильмы, монтируемые и выпускаемые Киноотделом ООП. Ныне борьба палестинского народа за восстановление своих законных прав, грубо попранных в результате агрессив-

ной израильской политики и предательского курса египетского руководства, ведется в различных формах, в том числе — и на захваченных Израилем территориях. Заключение египетско-израильской сепаратной сделки, обострившее ближневосточную проблему, естественно привело к активизации этой борьбы. О политической борьбе широких народных масс против экспансионистской политики Израиля на западном берегу реки Иордан, об угнетенном, бесправном положении арабов в этом районе, где хозяйничают израильские оккупанты, рассказывает одна из последних работ палестинских кинематографистов — «Контрблокада» (автор сценария и режиссер Кайс аз-Зубейди).

Заголовок ленты подчеркивает особенность положения, в котором оказались израильтяне на западном берегу Иордана: сопротивление народа, прорвав кольцо оккупации, набирает силу — и захватчики сами чувствуют себя осажденными на земле, которая им не принадлежит.

Убедительным свидетельством жизнеспособности и уверенного развития палестинской документальной кинематографии является ее выход за рамки региональных проблем. Еще не имея достаточно прочной материально-технической базы, кинематограф Палестины помогает становлению других кинематографий, возникающих в ходе национально-освободительной, антиимпериалистической революционной борьбы.

Режиссер Самир Ниир снял фильм о революционно-освободительной борьбе в Дофаре. Картина о боевых операциях партизан Дофара — «Ветер освобождения» (1974) была создана сотрудниками киноотдела ООП совместно с Народно-революционным фронтом освобождения Омана.

Фильмы, в работе над которыми принимали участие палестинские кинематографисты, уже появляются на международных киносмотрах под флагами тех стран, в содружестве с которыми они снимались.

Так, картина «Для кого эта революция» (1974), снятая и смонтированная под руководством Самира Нимра, была показана на V Международном кинофестивале стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте и представляла кинематографию Народно-Демократической Республики Йемен, в сотрудничестве с которой она была создана.

Завершая эти заметки о молодой палестинской кинематографии, необходимо упомянуть и о важном вкладе советских документалистов в разработку такой актуальной темы, как борьба палестинского народа за создание собственного независимого государства и возвращение на родину. На XI МКФ в Москве Серебряный приз в конкурсе короткометражных фильмов получила наша лента «Палестинцы: право на жизнь» (авторы сценария О. Арцеулов, В. Копалин, режиссер-оператор В. Копалин) — «за острый политический кинорепортаж». В яркой публицистической форме раскрывая трагедию палестинцев, подробно рассказывая о том, что происходит на захваченных Израилем территориях, авторы картины с предельной ясностью излагают позицию Советского Союза в отношении ближневосточного конфликта, позицию страны, последовательно выступающей за достижение прочного справедливого мира на Ближнем Востоке, за осуществление неотъемлемого права арабского народа Палестины на создание независимого национального государства.

Эта политика неизменно встречает поддержку и понимание в арабском мире и за его пределами.

Молодая палестинская кинематография, зародившаяся в пламени вооруженной борьбы и развивающаяся в необыкновенно трудных условиях, мужает. Кинематографисты ООП уже сегодня вносят заметный вклад в дело национального освобождения своей страны, в дело борьбы с империализмом и международной реакцией.

Залогом будущих успехов палестинского кино является его верность интересам народа, принципам интернационализма, главным целям антиимпериалистической борьбы, ныне приобретающей все более широкий размах на Ближнем Востоке и во всем мире.

Владимир Кадышев

Мечтатель в жестоком мире

«ОН ХОТЕЛ ЖИТЬ» («F... comme Fairbanks) Авторы сценария Морис Дюговсон, Жак Дюговсон. Режиссер Морис Дюговсон. Оператор Андре Дио. Художник Рауль Альбер. Композиторы Патрик Деваэр, Ролан Венсан. Производство «Гомон» (Франция).

Фильм Мориса Дюговсона начинается «цитатой»: в кадрах знаменитой американской ленты пятидесятилетней давности мы видим, как знаменитый Дуглас Фербенкс, отчаянно храбрый и никогда не унывающий багдадский вор, пролетает на ковре-самолете над крышами и минаретами сказочного, феерического Багдада... Мир мечты, романтической легенды, изящной фантазии, не имеющий с миром реальным даже условного сходства, не случайно возникает в прологе ленты, действию которой предстоит разворачиваться в наши дни — не в древней столице восточного государства, а в сегодняшней Франции. Этот волшебный несуществующий мир — прямой антипод прозаической и жестокой реальности, неприемлющей мечты. И кто не пожелает это учесть, кто рассчитывает поселиться в воздушном замке своего воображения или унестись на ковре-самолете в заоблачные и чистые выси, подальше от грязи и прозы жизни, того ждет катастрофа. В той или иной форме она неизбежна, заранее предрешена. Постигнет она и героя картины Андре Фрагмана (Патрик Деваэр). Но это случится позже. А пока маленький Андре с упоением следит за происходящим на экране, застыв рядом с отцом у домашнего проектора, и не может оторвать глаз от своего кумира Фербенкса, сильного и красивого, не знающего поражений...

Оригинально название картины — «Ф... как Фербенкс»; Фербенксом прозвали Андре Фрагмана его друзья, так же обращался к нему и отец. Прозвище досталось герою фильма как дорогая и хрупкая память о беззаботном детстве. Но детство кончилось. Давно. Теперь Фрагману — «Фербенксу», молодому человеку, вернувшемуся из армии, предстоит по-настоящему начать свою взрослую жизнь. И будет она совсем непохожей на сказку.

...После военной службы Андре очутился в положении человека без определенных занятий, хотя в кармане у него — диплом инженера-химика. Стало быть, профессия у «Фербенкса» есть, в принципе — нужная, пользующаяся спросом профессия. Но этого недостаточно, чтобы преуспеть в жизни. Нужны еще хватка, цепкий практицизм, свобода от иллюзий и идеальных представлений, которые как раз и становятся главным препятствием на пути Андре к благополучию в обществе, подчиненном иным законам, чем те, по которым жили счастливые персонажи любимых им старых лент. Фрагман чувствует, что следовать им не в состоянии, и окружающие тоже понимают, насколько этот образованный, добрый и неглупый парень «не вписывается» в обстоятельства, преодолеть которые нельзя, да и не нужно пытаться этого делать — по их «здравому» разумению. Кроме того, для получения работы в солидной фирме необходимо пройти соответствующую проверку на благонадежность. А у Фрагмана в анкете не все «чисто»: в армии он имел неосторожность участвовать в какой-то неугодной начальству демонстрации. Теперь ему это припомнили. Негласный «запрет на профессию»? Пожалуй, что так!

К тому же фирме, куда обратился Андре, нужен не одаренный инженер с собственными идеями, а надежный исполнитель, не обременяющий себя раздумьями о возможных последствиях хищнической предпринимательской деятельности. Фрагмана интересует разработка эффективных очистных сооружений, защита природы? Большой бизнес это н е интересует: лишние хлопоты, затраты, не сулящие дивидендов.

Что же касается «чистой среды», она и без того окружает комфортабельные виллы ответственных сотрудников компании, расположенные в горах, куда не проникает отравленный воздух промышленных районов... Так Андре Фрагман оказывается не у дел.

«Он хотел жить»

Нет, ему никто и ничего не запрещает! Он может отправиться хоть в Венесуэлу. Может остаться в Париже. Может работать, если отыщет работу. Может бездельничать, если есть деньги. Он, кажется, абсолютно свободен выбирать для себя любой путь, любое занятие. Но сколь же призрачна на поверку эта «свобода», оборачивающаяся прежде всего нарушением и утратой человеческих и социальных связей. Кому, в самом деле, нужен этот неудачник, милый, непосредственный, чудаковатый, но б е с п о л е з н ы й!..

Классическая ситуация, часто встречающаяся в литературе прошлого века, нередко ставила активного героя в положение, которое требовало от него активной борьбы с враждебным окружением. От ума, изворотливости, удачливости и сметки персонажа повести или романа, сплошь и рядом — от его беспринципности и умения подавить в себе все человеческое, от наличия других, столь нужных для существования в буржуазном обществе качеств, помогающих выжить и выдвинуться, зависело в конечном счете, сможет ли он отвоевать себе «место под солнцем». Вспомним судьбы, описанные у Бальзака и Золя, Флобера и Мопассана. Современное буржуазное общество, каким оно представлено в фильме, если судить по внешним признакам, утратило прежнюю жестокость. Напористость, даже некоторая агрессивность, здесь — удел с а м о г о героя. А общество, в лице государственных институтов, вроде бы проявляет «мягкость» и «терпимость»: оно открыло биржи труда, выплачивает пособие по безработице... Свое равнодушие к судьбе Фрагмана и умение изолировать, обезвредить неблагонадежного оно не обнаруживает открыто; коварно «расступаясь» перед ним, но ни в чем при этом не уступая, оно образует вокруг него вакуум, выжить в котором нелегко.

Конечно, Андре при случае может символически восстановить справедливость, «покарать» негодяя, следуя примеру «великолепного Дуга», нокаутировать (в прямом смысле слова) чиновника из отдела кадров. Но ни в его собственном положении, ни тем более в порядках, культивируемых системой, это ровным счетом ничего не изменит! Сила и личная от-

вага, неизменно обеспечивавшие успех киногерою, оказываются неэффективными против отринуших Фрагмана (и сколько еще ему подобных?!) предпринимателей, чиновников, технократов, защищающих свои интересы куда более сильными средствами.

Патрик Деваэр, которого сегодня по праву относят к числу лучших молодых актеров французского кинематографа, играет Андре в точном соответствии с замыслом фильма: его герой, в начале картины — веселый и беззаботный, с легким характером, склонный к взбалмошным, но в общем-то безобидным выходкам, внешне несколько напоминает Фербенкса. «...Как Фербенкс», он может забираться по карнизу к любимой девушке, гонит машину, как лихой наездник коня, может, если надо, пустить в ход кулаки... Деваэр играет Андре, как Андре — Фербенкса: искренне и самоиронично; реальные жизненные ситуации с большим артистизмом и известной детскостью, если угодно, проигрываются тоже с оглядкой на экранный образец. Все это не просто занятно, но и исполнено значения. Тоска по навсегда утраченной беспечности детства и одновременно — остатки детских иллюзий. И еще — иллюзорные представления прирожденного мечтателя, которому так хочется, чтобы реальность хоть чуточку напоминала мечту, где благородство непременно вознаграждается, а добро торжествует безусловно. Фантазер Андре склонен путать образы, рожденные его воображением, с образами самой действительности, отдавая предпочтение вымыслу. Увы, реальность выглядит много жестче, суровее и непредсказуема — в отличие от счастливого конца, венчающего добрые сказки.

Однако герой Деваэра — вовсе не блаженный малый, чей инфантилизм напрочь лишил его логики и умения мыслить конкретно, в соответствии с истинным положением вещей. Неприспособленность и чудаковатость Андре — результат особого мироощущения и индивидуальных личных качеств; он остро ощущает разлад, трагическое несовпадение между должным и сущим, отрыв своих идеалов от общественных и иных условий, делающих их осуществление невозможным.

И его окончательный крах, безумие героя, которым завершается фильм, — результат катастрофического разлада с миром, чью целостность он тщетно пытался на свой лад восстановить.

Нет, не от интеллектуальной слепоты страдает Фрагман, а в первую очередь от своей неспособности к внутренним компромиссам и поступкам, требующим беспринципности и беспрекословного следования навязанным ему «правилам игры». Глаз же его, достаточно зоркий, видит отнюдь не в розовом флере даже сильно и искренне любимое им существо — Мари (Миу-Миу), служащую туристского агентства и актрису-любительницу, играющую на сцене молодежного театра Алису в инсценировке книги Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес». В структуре фильма интересно и знаменательно столкновение этих двух ассоциативных мотивов: мотива старинной восточной сказки и гротескно-фантастической сатиры Кэрролла, которая сегодня все более воспринимается как увиденная из сравнительно недавнего прошлого модель абсурдного состояния современного капиталистического общества. «Багдадский вор» чарует и успокаивает, «Алиса...» тревожит и наводит на печальные размышления... Характер Мари прорисован на экране недостаточно четко, но одно не вызывает сомнений: она и ее возлюбленный — разные люди, и если наивные грезы Андре не только бесплодны, но, в конечном итоге, оказываются и губительными для его психики, то трезвые представления Мари, энергичной и верящей в себя молодой женщины, дают ей по крайней мере шанс выжить в «стране без чудес». Иной вопрос, какую плату придется внести за выживание! Конформизм приспособленчества или протест, решительное неприятие мнимых ценностей «потребительского общества» — не известно, что в конце концов выберут Мари и ее товарищи по молодежной студии. Вполне возможно, что — первое. Во всяком случае, выиграет Мари, с ее моральной нечистоплотностью и очевидным эгоцентризмом. Однако, как бы там ни случилось дальше, идея пассивного эскейпизма, к которой тяготеет герой Деваэра, обнаруживает полную

несостоятельность, а это тоже не лишенный ценности и социального смысла вывод, следующий из фильма.

На первый взгляд может показаться, что и Мари существует в двух мирах одновременно. В известной мере это так, но они у нее четко разграничены. Любительский театр, где героиня пробует свои силы как актриса, в глубине души, видимо, рассчитывая со временем сделать сцену своей профессией и добиться большого успеха, — и прозаические заботы повседневности, связанные с работой в бюро, банальные развлечения, однообразные, повторяющиеся, заполняют жизнь подруги «Фербенкса». Однако Мари никакой раздвоенности не ощущает: мечта — мечтой, а дело — делом... Она вполне освоилась со своим положением и предпринимает практические шаги, чтобы изменить его к лучшему — в пределах избранных целей.

Поэтому, наверное, любовь к Мари не стала и не смогла стать спасительной для Андре, которым все более овладевает чувство безысходности. Более того, контакт двух столь различных натур — беззащитного «Фербенкса» и «непотопляемой» «Алисы» — углубил внутренний кризис Фрагмана, ускорил драматическую развязку. В заключительных сценах картины мы видим метафорическое отражение попытки Андре вырваться, вместе со своей приятельницей, из порочного круга обстоятельств, которые для него невыносимы, а для нее — приемлемы. Финал выглядит как парафраза заставке: на экране снова — ковер-самолет, но теперь уже не багдадский вор, а Фрагман и Мари плывут на нем в несуществующие светлые дали. А под ними — не экзотический Багдад, а современный городской пейзаж Парижа, подчеркнуто заземленный: не Париж прекрасных памятников архитектуры, не Булонский лес, а лес небоскребов и новостроек, асфальтовые джунгли проплывают внизу. Сказочный ковер-самолет — на фоне высотных башен из стекла и бетона... Убийственный контраст придает воображаемому путешествию недобрый, зловещий смысл, а за кадром уже надрывно звучит сирена «скорой помощи», на которой Фрагмана увозят в госпиталь, которому, по всей вероятности, суждено стать конечным пунктом жизненного пути героя.

Чем же обусловлены житейский крах и психологический слом, выпавшие на долю Андре Фрагмана? Неудачными попытками найти работу по душе, глубоко ранящим душу пониманием собственной ненужности, страхом перед будущим? Или — природной предрасположенностью его натуры к поспешной «капитуляции» перед лицом сложных проблем бытия, неспособностью по-настоящему «повзрослеть»? Конечно, и эти обстоятельства сыграли здесь свою роль. Но ведь они — из числа вторичных и второстепенных. А коренные, первичные причины личной драмы героя, которую нельзя понять иначе, как драму социальную, кроются в том порядке вещей, той системе отношений, что составляют основу основ общественного устройства, антигуманного по своей сути и конкретным проявлениям. Верно, что Андре — мечтатель, он более наивен и непрактичен, чем большинство людей вокруг. Но он же и человечнее их, а раздвоенность его мировосприятия — не что иное как безжалостно деформированное внешними факторами стремление к внутренней цельности, к гармонии личного с общим, обрести которую ему не дано. В многолюдье большого города он одинок, как в пустыне, откуда ни до кого не докричаться, не позвать на помощь... Есть в фильме важный по смысловой нагрузке эпизод объяснения Андре и Мари в полутемном пустом театральном зале. Круто уходящий вверх амфитеатр — и два возбужденных, взбудораженных, переходящих на крик человека, каждый из которых во что бы то ни стало хочет убедить другого в чем-то очень для себя важном. Сцена напоминает спор глухих: герои не слышат и не слушают один другого. Фрагману ответом — лишь его собственный голос, звук которого разрастается в пустоте и в пустоте же глохнет.

Судьба героя картины исключительна и типична одновременно. Исключительна, поскольку Фрагман — личность неординарная, обладающая особенностями психологического склада, сравнительно редкими. Типична же она в том смысле, что дает принципиально верное пред-

ставление о весьма распространенной ситуации, в которую попадают сегодня сотни и тысячи молодых людей на капиталистическом Западе. Известно, что именно молодые, не успевшие определиться люди чаще всего попадают в категорию «лишних людей» буржуазного общества, становятся жертвами социальной несправедливости, принимающей все более широкие масштабы по мере углубления общего кризиса частнособственнической системы. Юноши и девушки Парижа и Лондона, Гамбурга и Нью-Йорка, многие из которых, как и Фрагман, получили хорошее образование, искренне хотят употребить свою энергию и профессию с пользой для себя и других, хотят жить полноценной жизнью, попадают в положение «опоздавших родиться». Им труднее всего найти работу и утвердиться в жизни, подчиненной законам, часто — неписаным, но с жестокой неумолимостью предписанным обществом. Конечно, лишь единицы из них ждет столь же печальный конец, каким завершается история Андре Фрагмана, но ведь она — лишь экстремальное и ни в чем не противоречащее логике продолжение типичной по своей сути жизненной ситуации.

Здесь важно принять во внимание еще один момент: поколение, к которому принадлежит Фрагман, вступило в активную пору жизни уже после 1968 года, когда стало ясно, что студенческие бунты, марши протеста, борьба молодежи против наиболее одиозных государственных институтов и установлений буржуазии в странах Европы и в США не повлекли за собой радикальных перемен. Надежды не оправдались. Но затухающее эхо тех грозных взрывов, вызвавших в свое время серьезную озабоченность власть предержащих и решительные контрмеры с их стороны, можно расслышать еще и поныне. Бунт кончился, наступила пора критической переоценки прошлого, размышления над которым дают повод не только для пессимизма, преобладающего в настроениях западной молодежи сегодня.

Но пессимизм и разочарование не являются всеобщими, а общественная пассивность — не есть состояние современных молодых французов или американцев, из которого им заведомо никогда не выйти. Опыт прошлого да и настоящего тоже учит трезвости, реальному учету объективно существующих условий, но вряд ли кто-либо возьмется утверждать, что «гроздья гнева», вызвавшие потрясения конца 60-х годов, не заронили семян, которым еще предстоит прорасти... В фильме «Он хотел жить» есть один эпизодический персонаж, заслуживающий внимания. Это Жан-Пьер, товарищ Андре студенческих лет, человек, осуществивший, хотя и в скромных масштабах, свою мечту, сумевший не потерять себя. Жан-Пьер — душа молодежного театра, маленькой студии, где по вечерам пробуют свои силы актеры-любители. Безобидное вроде бы занятие... Но что-то в нем (репертуар театрика или, возможно, состав любительской труппы) не устраивает власти. Не устраивает настолько, что в один прекрасный день здание, где разместилась студия, сносят бульдозером — под сомнительным предлогом реконструкции района. Однако Жан-Пьер не собирается сдаваться: он находит новое помещение — и снова собирается его труппа, снова идут спектакли...

На первый взгляд человек мягкий и непрактичный, товарищ Фрагмана проявляет достаточно твердости, чтобы продолжить свое благородное и полезное дело. Площадка молодежного театра — не баррикада, конечно. Между тем разве и здесь не может проходить фронт борьбы за справедливую жизнь? Эпизодическая фигура Жан-Пьера поэтому столь важна в общем контексте произведения. В нем есть сходство с главным героем: он тоже отчасти мечтатель и идеалист. В то же время нельзя не усмотреть в его поведении, в его судьбе антитезу линии Фрагмана... Ведь сохранить веру в собственные силы, в свое призвание — значит, возвыситься над обстоятельствами, веру эту подрывающими.

Фильм «Он хотел жить» проникнут тревожными мотивами — и его концовка выглядит как трагическая, жутковатая пародия на традиционный «хэппи-энд» буржуазного коммерческого кино. Неудачная жизнь героя — жизнь изуродованная обществом, а безумие Андре есть закономерное завершение всего, что случилось с ним прежде.

Памяти Нино Рота

На 68-м году жизни скончался известный итальянский композитор Нино Рота.

Музыкальное образование Рота получил в консерваториях Рима и Милана и в США. Он является автором оперной, балетной, камерной музыки, музыки к драматическим спектаклям. Но наиболее ярко его талант композитора и аранжировщика проявился в кинематографе, с которым Нино Рота был связан на протяжении сорока лет своей творческой биографии. Первый кинематографический опыт Рота — музыка к фильму «Рабочий поезд» (1938). В дальнейшем композитор пишет музыку ко многим картинам итальянского и иностранного производства; ему принадлежит музыкальное сопровождение ко всем фильмам Федерико Феллини, к большинству работ Лукино Висконти, к лентам Марио Сольдати, Луиджи Дзампы, Кристиан-Жака, Кинга Видора. В 1956 году за музыку к фильму Видора «Война и мир» Рота был удостоен почетной премии «Серебряная лента». Всемирную известность и признание принесла композитору его музыка к картинам Феллини «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь», «Восемь с половиной», «Джульетта и духи», в которых наряду с современными популярными мелодиями он использует классические произведения Моцарта, Верди, Россини, старинную итальянскую музыку. Сотрудничество Нино Рота с крупнейшими мастерами современного кино всегда носило подлинно творческий характер, его музыку отличает смелость и богатство выдумки, глубокое проникновение в режиссерский замысел, мелодичность и выразительность. Своей работой в кино композитор внес значительный вклад в развитие музыкальной культуры мирового киноискусства.

Редакция журнала «Искусство кино» обратилась к Федерико Феллини, с которым Нино Рота связывали многие годы сотрудничества и большая дружба, с просьбой высказать свое суждение о творчестве композитора в связи с его безвременной кончиной. Письмо Федерико Феллини, направленное в адрес нашего журнала, публикуется ниже.

Не знаю, можно ли чувство, которое я испытываю к Нино Рота, назвать просто дружеским чувством — в привычном значении этих слов. Ведь так обычно называют чувство, что возникает после знакомства с человеком, крепнет со временем, потом, возможно, затихает, имеет свой конец...

Мне же казалось — кажется и сейчас, — будто я всегда знал Нино и наше с ним знакомство было не просто встречей, а взаимно необходимым открытием друг друга, после которого уже невозможно врозь — и в горе и в радости. Это было открытие, как бы предначертанное самой судьбой, ее таинственной волей, — во всяком случае, для меня. И наш с ним союз (повторяю, нечто большее, чем обыкновенная дружба) скрепила тонкая и загадочная связь, влечение, порожденное магической властью невидимой музыкальной ткани, звуков и мелодий, способных передать самые сокровенные и интимные тайны души, которые просто невозможно выразить в будничном общении.

Хочется, чтобы ныне о Рота говорили и помнили не только как о композиторе кино, писавшем музыку для моих картин и фильмов моих коллег. Нино Рота жил в музыке, обладая той исключительной свободой, которая свойственна лишь человеку, верно постигшему свое главное и в наибольшей степени близкое его духу жизненное предназначение.

Теперь его пальцы уже больше не касаются клавиш, но я верю: где бы и когда бы ни зазвучали вновь его произведения, Нино Рота вечно будет возрождаться в музыке — со всей его доверчивостью, восторгом и обаянием художника, творившего для людей.

С величайшей благодарностью тебе, дорогой Нино!..

Федерико Феллини

Рим, 1979

Синерама

ГДР

«Прыжок в сторону» — таково рабочее название картины, которую снимает режиссер-дебютант Эвелина Шмидт по сценарию Регины Вейкер. В фильме рассматривается история одной современной семьи, которая переживает острую конфликтную ситуацию. Причина в том, что ее глава — некто Матушек — много лет назад увлекся юной Еленой, она родила девочку, которая выросла без отца. Теперь в силу ряда обстоятельств он и его жена Эдит должны взять воспитание ребенка на себя. Нетрудно заметить, что события картины «Прыжок в сторону» в значительной мере повторяют сюжет известного советского фильма «Мачеха». Режиссер Эвелина Шмидт в интервью корреспонденту журнала «Фильмшпигель» сказала, что действительно существует немало картин, в которых рассматриваются аналогичные проблемы. И в данной ленте речь идет о людях, которым предстоит принять бескомпромиссное решение, по существу решить судьбу своей семьи. Появление в доме героев двенадцатилетней Сандры обнажило фальшь прежних отношений супругов, отсутствие между ними доверия друг к другу, взаимопонимания.

Режиссер и сценарист хотят расстаться со своими персонажами прежде, чем они примут окончательное решение. Фильм — считают они — пусть будет дискуссионным, пусть каждый зритель сам определит, каков же может быть выход из создавшейся ситуации. Но у зрителя появляется надежда, что Эдит Матушек откажется все же от мысли отдать Сандру в детский дом и будет ее воспитывать столь же заботливо, как собственного сына.

●

На стыке научной фантастики и детектива возник замысел картины «Дело в замке», которую снял режиссер Готфрид Колдитц по своему собственному сценарию. Причем, поскольку невероятные события, положенные в основу сюжета, разворачиваются по большей части в комическом ключе, ленту с полным правом можно отнести к жанру комедии.

Как возвратить молодость? Над этим вопросом бьются несколько пожилых людей из клуба ветеранов, который разместился в старинном замке. Одному из стариков пришла в голову мысль создать «машину времени», которая позволяла бы людям всегда оставаться юными. Фантастический проект получил поддержку других ветеранов. Однако члены клуба не очень-то сведущи в технике, дело не клеится, страсти накаляются. Чтобы все-таки построить «машину времени», фантазеры ловко похищают известного ученого, прячут его в замке и заставляют конструировать «машину времени»...

Режиссер Готфрид Колдитц в последние годы неоднократно обращался к созданию остросюжетных фильмов. Большой успех ему принесли приключенческие картины «След сокола», «Апачи», «Ульцана» и ряд других. «Дело в замке», отмечает критика ГДР, тоже смотрится с неослабевающим интересом, острые драматические коллизии фильма получают эф-

«Дело в замке», режиссер Готфрид Колдитц (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)

фектное неожиданное разрешение.

Кинозрители высоко оценивают комедийное мастерство выдающегося актера ГДР Эрвина Гешоннека, играющего центральную роль. В фильме снимались также Властимил Бродский, Амза Пеля, Рената Блюм и другие.

В. Пронин

Испания

Что представляет собой испанское кино после ухода с политической арены страны Франко и его камарильи? Современную панораму испанского кино пытаются воссоздать многие органы зарубежной кинопрессы.

После ликвидации синдиката кинопродюсеров, принадлежность к которому во времена франкизма была обязательной, кинопроизводство в Испании стало независимым.

В настоящее время испанское кинопроизводство сильно децентрализовано. Так, например, в 1977 году в стране усилиями ста шести продюсеров были созданы сто два новых художественных полнометражных фильма. Только один из продюсеров имеет на своем счету семь фильмов, пятеро финансировали по 4 фильма, а восемьдесят три лишь по одному, и то зачастую при сотрудничестве и помощи других. Испанские кинопродюсеры пользуются незначительными государственными субсидиями, выделяемыми им в счет будущих доходов от проката их фильмов. Так, в 1977 году они составили 5 миллионов долларов, в то время как в кассы кинотеатров поступало свыше 20 миллионов долларов... ежемесячно. «Помощь государства носит весьма символический характер, — заявил в одном из интервью продюсер фильма «Форели» Луис Маджино,— и практически совершенно не касается сферы национальной экономики.

В прокате же особенно чувствуется влияние международных монополий, возглавляемых в основном американскими прокатными фирмами»...

Испания — одна из немногих стран Запада, не знающих такого явления, как падение зрительского интереса к кино. В 1977 году 4615 действующих кинотеатров посетили 212 миллионов зрителей. Такой интерес к кино объясняется рядом причин. В частности, в последние годы любителям кино в Испании стали доступны многие шедевры мирового киноискусства, такие, как, например, «Броненосец «Потемкин», запрещавшиеся для публичной демонстрации франкистской цензурой. Однако ситуация для продюсеров и режиссеров, стремящихся создавать фильмы, содержащие социальную или политическую тематику, не выглядит благоприятной. Хотя и такие фильмы находят свое место на испанском кинорынке, поскольку их союзниками являются кинозрители, стремящиеся увидеть в кино реалистический образ своей страны, ее прошлое и настоящее, то есть то, что постоянно фальсифицировалось при режиме Франко. Сегодня, отмечают критики, еще трудно в полной мере утверждать, что «новое испанское кино» уже родилось, однако есть шансы на его возникновение при условии, что прогрессивно настроенным испанским кинематографистам удастся провести новый закон, который бы взял под свою защиту произведения, обладающие значительной художественной ценностью и затрагивающие актуальные национальные проблемы.

Еще одной, пока еще не разрешенной, задачей является многолетняя замкнутость испанского кино в кругу своих, локальных проблем. Именно потому многие выдающиеся художники испанского кино, режиссеры и актеры, мало известны за пределами своей страны. Единственной до сих пор формой «выхода в мир» для испанских кинематографистов было участие в копродукциях с итальянцами, американцами и французами. Для этих совместных постановок Испания должна предоставить технический персонал и прекрасно оборудованные киностудии, производство фильмов на которых обходится значительно дешевле, чем где бы то ни было в Европе. Разумеется, это нельзя назвать взаимовыгодным сотрудничеством равных партнеров.

Отношения с кинематографиями социалистических стран кинематографисты Испании установили лишь несколько лет назад. Почти во всех социалистических странах были проведены Недели испанского кино. В самой Испании фильмы стран социализма пользуются все большей популярностью. Так, с 1972 по 1978 год в стране демонстрировалось около 30 советских фильмов, в том числе — «Александр Невский», «Освобождение», «Дерсу Узала», «Андрей Рублев», «Табор уходит в небо». Контакты Испании со странами социализма в области кино расширяются.

В. Ольгин

Италия

Как всегда, когда Федерико Феллини снимает новый фильм, вокруг его работы царит атмосфера строгой секретности. И теперь режиссер хранит молчание о содержании фильма «Город женщин», к съемкам которого он приступил после долгого подготовительного периода. Фильм этот был задуман уже сравнительно давно, затем Феллини заявил о своем отказе от замысла и создал «Репетицию оркестра», с тем чтобы ныне вновь вернуться к «Городу женщин». В итальянскую печать все же проникают некоторые сведения о новой ленте режиссера. Сюжет фильма схематически таков: герой (его играет, как и в «Сладкой

жизни» и в «Восьми с половиной» Марчелло Мастроянни) видит в поезде, в котором он едет, женщину странной красоты. Пораженный, он выходит вместе с ней на остановке и, следуя за таинственной незнакомкой, оказывается в городе, где живут одни только женщины... Главную женскую роль в фильме, как это ни парадоксально, исполняет... мужчина, непрофессиональный актер Джо Стояно, это имя встречалось в титрах «Сладкой жизни». Стояно — в прошлом известный персонаж не только феллиниевского фильма, но и вообще римской «сладкой жизни», которому скандальная газетная хроника не раз уделяла внимание. В интервью одному из римских журналов на вопрос, почему Феллини пригласил именно его на эту роль, Стояно ответил, что Феллини ему ничего не объясняет, а только велит играть «самого себя».

Раньше на эту роль Феллини предполагал пригласить Аниту Экберг, также игравшую в «Сладкой жизни».

Помимо трудностей организационного и финансового характера, обычных для съемок фильмов Феллини, на этот раз прибавились поистине трагические обстоятельства, из-за которых работа над фильмом вновь временно приостановлена. В результате неосторожного обращения с оружием погиб исполнитель второй мужской роли актер Этторе Манни. Этот талантливый уже немолодой актер снимался во многих фильмах, но всегда на второстепенных ролях, впервые ему посчастливилось работать под руководством Феллини и исполнять важную роль вместе с Мастроянни...

●

Известный режиссер Карло Лидзани, поставивший такие фильмы, как «Повесть о бедных влюбленных», «Веронский процесс», «Муссолини — последний акт», «Бандиты в Милане», «Площадь Сан-Бабила, 8 часов вечера» и многие другие антифашистские и остросоциальные ленты, является помимо того одним из наиболее глубоких и последовательных историков итальянского кино. Советским читателям хорошо знакома его переведенная у нас в 1956 году книга «Итальянское кино», в которой автор исследует итальянский кинематограф с момента его возникновения — 1895 года до начала 50-х годов. В 1961 году Лидзани выпустил значительно дополненное издание своей «Истории кино», доведя ее до начала 60-х годов. Сейчас Карло Лидзани закончил свою многолетнюю работу, подготовив третье издание книги — вышли в свет два тома «Истории итальянского кино», в которых Лидзани рассматривает развитие кинематографического процесса в Италии до наших дней. Несомненно, это одна из наиболее полных и систематических работ по истории итальянского кино, написанная в целом с марксистских позиций.

А. Богемская

Польша

Знаменитая создательница картины «Последний этап», один из старейших польских режиссеров Ванда Якубовска закончила работу над новым фильмом «Прощальная мазурка», посвященным истории создания первой польской рабочей партии «Пролетариат» и одному из ее основателей — Людвику Варыньскому. Этот выдающийся революционер прожил короткую и яркую жизнь — дворянин по происхождению, он поступает на фабрику. Затем работа в конспирированном социалистическом кружке, первый на польской земле политический процесс над социалистами, затем эмиграция в Швейцарию, создание партии «Пролетариат», арест, тюремная камера в Шлиссельбурге и смерть от туберкулеза на тридцать третьем году жизни.

Однако подлинный герой «Прощальной мазурки» — историческая эпоха, в которую группа благородных идеалистов бросила вызов мощному государственно-полицейскому аппарату, борясь за освобождение рабочего класса. В фильме — большое количество исторических персонажей: четверо приговоренных к смерти во время судебного процесса над членами партии «Пролетариат» — Бардовский, Куницкий, Оссовский, Петрушиньский; основатели «Пролетариата» — Дулемба, Дикштайн, Янковска; другие выдающиеся политические деятели этой эпохи — Врублевский, Пласковицка, Свенчицкий. В фильме рассказывается также, как после сформирования первой польской партии рабочих, четко вписавшейся в общий контекст международного рабочего движения, возникают и углубляются ее связи с русской «Народной волей» — в картине появляются фигуры Плеханова, Лопатина, Веры Засулич. Это насыщенная персонажами и событиями лента: I Интернационал, споры о формах борьбы, о целях близких и далеких — все это очень точно передает атмосферу своего времени, хотя и создает, отмечают рецензенты, определенные трудности для восприятия: нужно очень хорошо знать реалии эпохи и историю рабочего движения в Польше и России, чтобы следить за дискуссией на экране.

В фильме Якубовской нет места подробностям, нюансам, мелким деталям — он представляет собой своего рода мозаику, состоящую из кульминационных моментов: краковский процесс, острые споры между Варыньским и сторонниками индивидуального террора. Параллельно та же тема рассматривается и «на русской почве». Плеханова и Дегаева разделяют совершенно противоположные взгляды на цели конспиративной борьбы и ее методы. Якубовска раскрывает характеры своих героев в ситуациях конфликтных, в противопоставлении убеждений, мировоззрений.

В то время революционерам Восточной Европы впервые предстояло выработать свое отношение

«Прощальная мазурка», режиссер Ванда Якубовска (фото из журнала «Фильм», Польша)

к проблеме индивидуального террора, как к методу политической борьбы. С одной стороны — «народовольцы», с другой — Людвик Варыньский, решительный противник народовольческих методов, тем не менее добровольно идущий за это на смерть, так как... он не хотел во время процесса официально обличать террор перед царским судом, понимая, что правительство может использовать его заявления в борьбе против социалистов. Этого Варыньский допустить не мог. Он погиб ради общего дела — будущей революции. Финал «Прощальной мазурки» звучит как высокая трагедия, как реквием по борцам, отдавшим жизнь за свободу.

В. Юрьев

●

Традиционной премии имени Збигнева Цыбульского, ежегодно присуждаемой редакцией журнала «Экран» наиболее перспективному молодому актеру, на этот раз удостоен Марек Кондрат.

Актером Кондрат стал, продолжив семейные традиции — актерами были его отец и дядя. Окончив Государственную высшую театральную школу в Варшаве, Кондрат на несколько лет уезжает работать в Катовицы, а вернувшись в столицу, получает предложение от режиссера Януша Маевского сыграть главную роль в фильме «Заколдованные столики». Дебют молодого актера кино принес ему всеобщее признание и популярность. А через год зрители познакомились с его новой работой. На этот раз он снялся в главной роли в картине Анджея Вайды «Полоса тени». Именно эти две работы Кондрата, а также его удачные выступления в нескольких телевизионных спектаклях послужили основанием для присуждения ему премии.

— Марек Кондрат талантлив от природы, — подчеркнул в интервью режиссер Януш Маевский, — но в то же время он серьезно образован, интеллигентен. Все, что он делает на съемочной площадке, кажется, дается ему чрезвычайно легко, но за этим стоит большая подготовительная работа, прекрасное понимание своего героя и глубокое осмысление его поступков.

Кондрат стал одиннадцатым лауреатом этой столь значимой для польских кинематографистов премии.

Среди лауреатов прошлых лет — такие известные актеры, как Даниэль Ольбрыхский, Ольгерд Лукашевич, Майя Коморовска, Ядвига Янковска-Цесьляк, Францишек Тшецяк, Кристина Янда.

●

Несколькими рецензиями откликнулась польская пресса на вышедший недавно в издательстве «Искры» сборник киносценариев видного польского режиссера Кшиштофа Занусси.

Во вступлении к сборнику автор весьма критически оценивает литературные достоинства своих произведений, считая их «полуфабрикатами» и полагая, что читательский интерес к ним будет, видимо, вызван желанием «освежить воспоминания о виденных ими фильмах».

Однако успех книги превзошел все ожидания. Отмечая возросший за последние годы интерес читателей к публикациям киносценариев, рецензент журнала «Фильм» пишет, что сборник сценариев Занусси моментально исчез с прилавков, став одной из самых популярных книг последних месяцев. «Сопоставление фильмов Кшиштофа Занусси с их «исходными» литературными текстами, — продолжает рецензент, — оказывается серьезным и увлекательным занятием, освежающим метод режиссера и мир его интеллектуальных пристрастий»...

Рецензент еженедельника «Культура» считает, что сценарии Занусси соединяют в себе качества театральной пьесы и эссе, поскольку, кроме отточенных диалогов, содержат авторский комментарий поступков и высказываний героев. «Занусси интересует не просто жизнь как таковая, а жизнь как комплекс проблем, — отмечает рецензент. — Не только поступки и слова, но также

намерения героев, раскрывающие их внутренний мир...»

Автор включил в сборник семь сценариев, первый из которых был написан им пятнадцать лет назад, а последний — в 1975 году; пять сценариев были им экранизированы.

В. Фенченко

Франция

Жан-Луи Трентиньяна называют одним из лучших киноактеров Франции. Яркость его дарования, обаятельность и сердечность его героев сделали его имя популярным у себя на родине и за ее пределами. Советские зрители впервые встретились с Трентиньяном в фильме режиссера Клода Лелуша «Мужчина и женщина».

За плечами актера двадцать пять лет кинематографической карьеры, широкий спектр сыгранных ролей. Многие помнят Трентиньяна — милого, обаятельного юношу в фильме Роже Вадима «И бог создал женщину», безликого, страшного своим равнодушием человека в «Конформисте» Бернардо Бертолуччи; отмечена критикой и одна из последних его работ: в картине Кристиана де Шалонь «Чужие деньги» Трентиньян играет банковского служащего, ставшего жертвой финансовых махинаций сильных мира сего.

Недавно французские зрители встретились с актером в новом качестве. На этот раз Трентиньян выступил как режиссер-постановщик, сняв фильм «Учитель плавания», который, по отзыву газеты «Франс нувель», представляет собой фантастическую ленту, повествующую о могущественной власти денег.

...Мари (Стефания Сандрелли), дочь бедных итальянских иммигрантов, время от времени видит «вещие сны». Однажды ей приснилось, что на следующий день она непременно встретит «мужчину своей жизни». И, действительно, вечером она знакомится с эстрадным певцом-неудачником, почти таким же бедным и неустроенным, как и сама Мари. Вскоре вместе со своим возлюбленным Мари отправляется на поиски работы. В конце концов, по газетному объявлению, они попадают во дворец престарелого греческого миллиардера. Муж Мари (свадьбу сыграли, не откладывая) поступает на службу к богачу в качестве учителя плавания. На самом же деле он становится «игрушкой», с которой «забавляется» жестокий и своенравный старик. Кульминация фильма — смертельный марафон в роскошном бассейне миллиардера; ценою собственной жизни учитель плавания выигрывает марафон — и Мари становится наследницей огромного состояния...

Можно ли, будучи всемирно известным актером, стать настоящим маститым режиссером? С таким вопросом к Жан-Луи Трентиньяну обратился корреспондент журнала «Синема франсе».

— Думаю, что нет, если судить по общепринятым канонам. Прежде всего, как и во всяком начинании, существенное значение имеет возраст. Сознаю трезво — мне вряд ли удастся снять значительный фильм. Мои фильмы скорее своего рода импровизации, в них мне хочется исследовать человеческие отношения, психологию личности, — вот этому я бы хотел посвятить свои режиссерские работы.

Уверен, что никогда не достигну того мастерства, которого я достиг как актер.

Французская пресса не разделяет, однако, столь жесткой самокритики, с похвалой отзывается о режиссерской работе Жан-Луи Трентиньяна.

Ю. Чижова

«Учитель плавания», режиссер Жан-Луи Трентиньян (фото из журнала «Синема франсэ», Франция)

А. Лапшин,
А. Сахаров,
Р. Тюрин,
В. Черных

Вкус хлеба

Фильм четвертый

Хлеб отечества

«Вкус хлеба».
Сечкин — С. Шакуров,
Колерник — А. Азо

Ерошин сидел за рулем «Волги». Он остановился у светофора и, когда вспыхнул зеленый свет, повернул налево.

Тут же раздалась трель милицейского свистка, Ерошин подрулил к бровке, затормозил.

К нему шел автоинспектор, лейтенант милиции. Это был Василий Ерошин. За ним следовал молоденький сержант. Они приложили ладони к козырькам фуражек, Ерошин притронулся пальцами к полям шляпы.

Василий молча указал Ерошину на знак, запрещающий поворот.

— Так вчера ж его не было! — начал оправдываться Ерошин перед братом.

— Вчера его не было, сегодня есть, — сказал Василий. — Надо быть внимательней! Права!..

Ерошин-старший подал ему свои права.

— Штраф, — спокойно сказал Василий.

— Сколько? — спросил Ерошин, доставая бумажник.

— Рубчик, — сказал Василий, взял у Ерошина-старшего рубль и стал выписывать квитанцию.

— Это секретарь обкома, — шепотом сказал сержант Василию.

— Ничего, — равнодушно и громко ответил тот. — Вчера мне замминистра пришлось штрафануть, Мураталиева...

В это время сзади еще одна машина повернула налево. Василий снова засвистел, приказал сержанту: — Разберись! — Когда сержант отошел, вновь повернулся к брату, поинтересовался: — Зимой в деревню собираешься?

— Собираюсь.

— Давай созвонимся. Может, вместе слетаем.

— Слетаем, — согласился Ерошин.

— А сейчас куда? — спросил Василий, протягивая брату квитанцию.

— В Канаду.

— А... Ну-ну, — Василий сделал вид, что ничуть не удивился.

— Как Галина? — спросил Ерошин.

— Нормально, — ответил брат. — А твоя Камшат — опять вроде в интересном положении? Это что же, третий уже?

— Да, — широко улыбнулся Ерошин.

— И когда ты только партийными делами заниматься успеваешь?..

— Балда! — буркнул Ерошин и рванул с места.

Четырехмоторный реактивный лайнер летел над Канадой.

Игнатьев, Айкенов, Ерошин и Сечкин сидели рядом, дремали. В соседних креслах расположились другие члены советской делегации, всего около 20 человек.

Сквозь равномерный гул двигателей вдруг послышался голос стюардессы по микрофону. Она произнесла что-то по-английски, затем по-французски. Сечкин встрепенулся, спросил:

— Что она говорит?

Игнатьев перевел:

— Идем на посадку. Под нами — Монреаль..

Сечкин прильнул к иллюминатору.

Внизу раскинулся главный город провинции Квебек...

Сойдя с самолета, они сели в автобус-экспресс, поехали в гостиницу.

Навстречу им несся чужеземный город с необычными домами, улицами, витринами, рекламами, транспортом и людьми. Все было непривычно, многое останавливало глаз...

Вечером, оторвавшись от телевизора в номере гостиницы, Сечкин сказал:

— Как хотите, а я в этом буржуазном уюте киснуть не собираюсь. Пошли в город!

Ерошин заметил:

— Не поздно?..

— Что?.. У них в это время самая жизнь начинается! Зарубежную литературу читать надо!

— Действительно, — поддержал Сечкина Игнатьев, — что мы здесь высидим?..

— Завтра вылетаем в Риджайну, — подхватил Айкенов, — поедем по полям... Монреаль можем так и не увидеть.

— Уговорили, — улыбнулся Ерошин. — А куда пойдем?..

— Господи! — воскликнул Сечкин. — Ночные кабаре, всякие такие женщины!.. — И

прибавил: — А если вообще повезет, то, может, где-нибудь по кружке пива саданем!..

И они дружной гурьбой вышли из номера...

А на другой день Игнатьев, Айкенов, Ерошин и Сечкин, сидя на заднем сиденье многоместного легкового автомобиля, неслись по шоссе.

Все четверо беспрерывно вертели головами, всматриваясь в местность.

Справа и слева расстилались поля, изрезанные полосами, редкие перелески, солончаки, небольшие овраги с обнажившейся галькой.

Айкенов с удивлением проговорил:

— У меня такое ощущение, будто мы опять в наш северный Казахстан попали!..

— Точно! — согласился Сечкин. — Тут же все почти как у Игнатьева! Полосная система!..

— Не понимаю я этого, — пробурчал Ерошин. — Расчертили землю, как для игры...

— Это и есть игра! — сразу отозвался Игнатьев. — Вечная игра человека с солнцем, ветром и морозами, разрушающими почву. И нужно очень хорошо изучить правила этой игры, чтобы не проиграться в пух и прах!..

— В тридцатых годах у нас так и случилось, — произнес вдруг водитель, поджарый мужчина лет сорока. — Проигрались буквально в пух и прах!.. — По-русски он говорил правильно, лишь с небольшим акцентом. — Тогда эта провинция получила наименование «пылевой котел Канады». Ветровая эрозия превратила ее в черную пустыню...

Айкенов спросил:

— А как же вы с этим справились?

— Прежде всего — отбросили плуг и применили мелкую безотвальную вспашку! — Водитель на мгновение обернулся и, улыбнувшись, добавил: — Кстати, безотвальную пахоту еще в конце прошлого века завезли в Канаду переселенцы из степных районов Украины... Этот метод послужил толчком для создания нашими учеными культиватора-плоскореза, который рыхлит почву, оставляя на полях с т е р н ю. А стерня — главная защита земли от эрозии!

Наши переглянулись.

— Ты смотри, как в сельском хозяйстве поднаторел! — тихо сказал Сечкин Ерошину. — Небось, все время делегации возит...

Впереди показалось придорожное кафе.

Сечкин произнес:

— Не могли бы мы остановиться, пивка выпить или водички?

— Кока-кола? — спросил водитель.

— Ну что ж, — вздохнул Сечкин, — можно и кока-колу...

— О'кей, — сказал водитель, и машина остановилась у кафе.

Попросив минутку обождать, водитель ушел.

— Ну, ты даешь! — сказал Сечкину Ерошин.

— А чего? — Сечкин был невозмутим.

— Ты, между прочим, приехал сюда сельское хозяйство изучать, а не напитки! — отчитал его Ерошин.

— Ничего, — ответил Сечкин. — За границей надо вести себя непринужденно. А потом — он для этого к нам и приставлен. Ему за это деньги платят...

Водитель принес в коробке десять бутылок кока-колы.

— О! — воскликнул Сечкин. — О'кей! Сенкью вери мач, мистер! — И спросил: — Хау мач?

— Пустяки! — улыбнулся тот.

— Нет-нет! Вы уж, пожалуйста, скажите!.. — засуетился Сечкин. — А то неудобно как-то получается. — Он полез в карман.

Водитель сказал:

— Вы у нас в гостях, я буду обижаться.

Автомобиль покатил дальше.

Сечкин растерянно глядел на товарищей.

Ерошин прошипел:

— Теперь сам выкручивайся...

— Делов-то!.. Мистер, — вновь обратился к водителю Сечкин. — А вас, вообще-то, как зовут?

— Мэколен, — улыбнулся водитель.

— Мэколен... — повторил Сечкин. — Миколен... Микола! По-нашему — что-то вроде Николая получается... Коля, так?..

— Похоже!

— А меня — Степан!

— Стивен? — кивнул водитель. — Олл райт!

— Точно! — подтвердил Сечкин. — А вот его, — он показал на Ерошина, — Владимир. Этого товарища — Камал. А этого — Сергей! — И тут же добавил: — Васильевич...

— Очень приятно! — кивнул Мэколен.

Снова замелькали поля...

Успокоившись, Сечкин с удовольствием прихлебывал кока-колу. Оглянувшись, он увидел позади себя, у заднего стекла, ковбойскую шляпу. Не удержался, примерил ее, спросил товарищей:

— Идет?

Ерошин раздраженно отвернулся, а Мэколен сказал:

— О'кей! Настоящий ковбой! Теперь вам нужен только мустанг!..

Сечкин для мужественности выдвинул челюсть. Все расхохотались.

Машина катила дальше и дальше...

И вскоре они уже ходили по полям. Вдалеке виднелась ферма. Водили их хозяин фермы и два его взрослых сына.

Мэколен был переводчиком. Игнатьев попросил его:

— Мистер Мэколен, я вижу — у них много паровых полей... Спросите, пожалуйста, выгодно ли им это?

Мэколен обратился по-английски к фермеру, тот ответил, он перевел:

— Мистер Джеббс говорит — выгодно.

— Значит, выгодно? — повторил Сечкин. — Вот видите! — Он повернулся к Ерошину. — И мы в этом убедились...

— А всегда ли это выгодно? — уточнил Ерошин, нахмурившись.

Мэколен поговорил с фермером, перевел:

— Мистер Джеббс говорит, что в прошлом, засушливом, году он отвел под пары еще бо́льшую часть пашни. У него такой принцип: лучше получать раз в два года надежный урожай на парах, чем ежегодно — низкий урожай, но без паров.

— А можно посмотреть ваши обрабатывающие орудия? — попросил Айкенов.

— Вы имеете в виду культиватор-плоскорез? — уточнил Мэколен.

— Да, да, —кивнул Игнатьев. — Иес...

Мэколен перевел, и вслед за фермером все подошли к плоскорезу.

Игнатьев тотчас присел возле него, с интересом рассматривая конструкцию. Сечкин, Айкенов и Ерошин присели рядом.

— Ну и каракатица! — удивился Сечкин. — А как он работает? Слышь, Коля! Объясни, как он работает!

— Этот плоскорез подрезает корни сорняков под верхним слоем почвы, оставляя на поверхности стерню, — пояснил Мэколен.

— Значит, он не оборачивает пласт? — продолжал с любопытством выспрашивать Сечкин. — Пашет безотвально?

— Да, — подтвердил Мэколен.

— Владимир Петрович, — тихо втолковывал в это время Игнатьев Ерошину, — наши экспериментальные образцы ни в чем не уступают этому «плоскорезу»!

— Да, — соглашался Ерошин. — Нам надо срочно решать вопрос о запуске их в серию. И я обещаю сделать все от меня зависящее!..

Они поднялись.

Фермер что-то сказал им, добродушно улыбаясь.

— Мистер Джеббс уверен, — перевел опять Мэколен, — что к какой бы государственной системе земледельцы ни принадлежали, задача у них одна — сохранять землю для потомства...

Сечкин сказал Ерошину:

— Ты смотри! У них воспитательная работа тоже на высоте...

Вечером автомобиль подкатил к гостинице. Игнатьев, Айкенов, Ерошин, Сечкин, за ними Мэколен вышли. Их встретил работник советского посольства. Все сначала поздоровались с ним, затем распрощались с Мэколеном, направились в гостиницу. Работник посольства остался с водителем.

Через некоторое время он подошел, держа в руках ковбойскую шляпу. Протянул ее Сечкину:

— Профессор Мэколен Винер просил передать этот его подарок вам, на память...

— Какой профессор? — не понял Сечкин.

— Профессор канадского сельскохозяйственного института, доктор наук...

Не говоря ни слова, Сечкин бросился на улицу.

Отъезжая, профессор Мэколен высунулся в окошко, приветливо помахал Сечкину рукой.

Тот замер. Потом, глядя ему вслед, выговорил:

— Да-а... Вот-те и Коля!..

Среди ночи резко, часто зазвонил телефон.

Саня Сечкина села в постели, некоторое время ничего не понимала. Сын спал рядом, не просыпался.

Аппарат продолжал надрываться.

Саня наконец схватила трубку:

— Да! — закричала она. — Я слушаю!..

Ей сказали несколько слов на иностранном языке, потом по-русски:

— Соединяем...

После этого сквозь треск вдруг прорвался голос ее мужа:

— Алло!.. Саня, алло!..

— Я, я!!! — испуганно закричала жена. — Я тут!.. Что случилось?!

— Ничего! — заорал Степан. — Ничего не случилось! Просто я тебе звоню, понимаешь?!

— Фу... — облегченно вздохнула Саня. Затем закричала: — Сейчас же ночь!.. Где ты?!

— В Канаде! — возбужденно сообщил Сечкин. — Представляешь?!

— Что?

— Представляешь?! Я где-то у черта на куличиках, а звоню к себе домой — и так тебя слышу!

— Ясно... — протянула жена. — Выпил?

Сечкин на время замолк, затем робко произнес:

— А как ты догадалась?

— Не важно...

— Саня! — снова закричал Сечкин. — Я тебе тут парик хочу купить! Волосы такие запасные на голову, знаешь?!

— Зачем?

— Очень модно! Тут все дамы носят!

— Какие еще дамы?!

— Канадские! — закричал Сечкин. — Я и подумал: ты что, хуже их, что ли?!

Саня проговорила:

— Не знаю. Тебе там, наверное, виднее!

— Еще бы! — воскликнул Сечкин. — Прямо глаза разбегаются!.. Так что с этими запасными волосами?!

— Сам носи!

— А что ж тогда привезти-то?!

— Ничего! О сыне подумай!

Степан радостно выкрикнул:

— Я ему джинсы купил! А тебе чего?

— Не знаю...

— Ну ладно! Я тут с канадскими дамами посоветуюсь!

Жена закричала:

— Вообще тогда домой не появляйся!

В трубке опять затараторили по-иностранному.

— Заканчиваю, заканчиваю... — кому-то сказал Сечкин. Затем крикнул: — Санек! Уже все... Да! Главное забыл! Я же тебе потому звоню, что я тебя до девяноста лет... — Он не договорил, разговор оборвался.

Саня еще несколько секунд держала у уха трубку. Потом медленно, как живую, положила ее на рычаг, некоторое время сидела неподвижно — и вдруг улыбнулась широко и счастливо...

В ЦК КП республики шло совешание.

Присутствовали представители Министерства сельского хозяйства республики, ученые, секретари целинных обкомов.

Вел совещание первый секретарь ЦК КП Казахстана Кемелов. Рядом с ним сидел Коровин.

Заканчивал выступление Игнатьев:

— ...Образцы плоскорезов мы испытали на полях института и некоторых совхозов, внесли в их конструкцию ряд изменений, продиктованных особыми почвенно-климатическими условиями нашей зоны. Теперь промышленность должна начать их серийное производство. И нам нужны не опытные партии, а полная замена отвального плуга безотвальным культиватором-плоскорезом!..

— А как же с другими орудиями? — поинтересовался Коровин.

— Наши конструкторы уже создали новый тип борон, способных работать на стерне. Таких и в Канаде нет... Сейчас работают над усовершенствованием сеялок.

— Существующие трактора не пригодны для работы с этими орудиями? — уточнил Коровин. — Нужны трактора с гидравлической системой и навесными приспособлениями, так ведь?!

— Трактор с гидросистемой нужен не только целине, — сказал Кемелов.

— Но ведь все это — программа не одной пятилетки! — воскликнул Коровин.

— Это быстро окупится, — не выдержал Ерошин, тут же извинился, спросил разрешения у Кемелова и сообщил: — Первые же опытные пахоты показали, что при безотвальной обработке полей производительность труда значительно повышается, а затраты на обработку поля понижаются чуть ли не вдвое...

— А урожай? — перебил его Коровин.

— Урожай должен увеличиться в полтора-два раза.

— Должен!.. — усмехнулся Коровин. — Как в сказке!.. А точно мы этого не знаем! Опыты ведь только заложены... Что вы скажете по этому поводу, Исидор Степанович?..

Академик Касьянов встал, спокойно сказал:

— Я скажу коротенько... Хотя спорить с Игнатьевым мне неохота, потому как — бессмысленно. Значит, по пунктам... «А»! При безотвальной пахоте в верхнем слое почвы будут накапливаться сорняки, особенно корнеотпрысковые. «Бэ»! Стерня — благодатная среда для размножения всяческих вредителей-насекомых... — Он повернулся все-таки к Игнатьеву: — Вас и сорняки забьют, и совка задушит!.. — И, обращаясь уже ко всем, добавил: — Боюсь, что в результате мы на полях ничего, кроме стерни, и не увидим!.. «Вэ»! За классическую систему говорит вековой опыт русского земледелия! Ну, и уж раз товарищ Игнатьев так любит ссылаться на заграницу — то и зарубежный!.. А что касается именно Канады, то она, хоть и похожа на нашу зону, все-таки не то же самое: никак — другая сторона шарика, океаны разделяют!.. Нет, по-моему, все надо еще и еще раз проверить и переправить! «Семь раз отмерь, один раз отрежь». А тут и семи раз будет мало: земля-то — своя, нашенская, а не канадская...

Он замолчал и сел.

— Ну вот... — сказал после паузы Коровин. — Все не так просто, как кажется товарищу Ерошину... Мы должны быть не мечтателями, а реалистами!

— Совершенно с вами согласен, — сказал замминистра сельского хозяйства Мураталиев. — Надо быть реалистами. Именно поэтому Министерство сельского хозяйства республики очень внимательно изучило отчет товарища Игнатьева о плоскорезной обработке... Канадцам понадобилось более двадцати лет, чтобы исправить ошибки, которые они сделали в начале освоения своей целины. Мы их сейчас повторяем. Зачем?.. У нас было немало ошибок в ведении сельского хозяйства, и мы горько расплачивались и еще расплачиваемся за них... Но если мы теряем почву, подвергая ее эрозии, — это преступление перед грядущими поколениями, самыми отдаленными, так как восстановление плодородия требует веков и даже тысячелетий! Это не мудро — жить только сегодняшним днем...

Все молчали. Желающих выступить не было.

— Ну что ж... — сказал Кемелов. — Вопрос, конечно, серьезный, но решать его надо! Обратимся к нашим заводам с просьбой побыстрее освоить производство новой техники. И я уверен, что рабочий класс нас поддержит!..

— Вызывали, Сергей Васильевич?

— Да, — ответил Игнатьев и, коротко взглянув на вошедшего Калашникова, закончил собирать со стола бумаги. — Где агротехнические требования на новую технику?

— Айкенов подготовил, — ответил Калашников.

— Ну, садитесь, — сказал Игнатьев. — Не сюда! В мое кресло!..

Игнатьев пересел на стул, посмотрел на занявшего место Калашникова, как бы со сто-

роны желая проверить — к лицу ли Қалашникову его стол и кресло. Было — к лицу. И Игнатьев остался доволен.

— Итак, остаетесь тут командовать за меня. Ничего сомнительного не предпринимайте. Я уверен, что опытные поля, обработанные плоскорезом, окончательно докажут нашу правоту. Поэтому — горячки не пороть, на угрозы и провокации не поддаваться!

Да, тут вот приказ о кукурузе пришел: заложить крупные опыты на предмет сортоиспытаний. Займитесь этим. Дело важное. Только сохраните пары! Договорились?

— Да.

— Ну вот... вроде бы все.

Игнатьев пожал Қалашникову руку и вышел.

Возле машины его ждал Айкенов.

Игнатьев забрал у него папку с агротехническими требованиями.

— Қогда ждать обратно, Сергей Васильевич?

— Дней на десять в Москву, потом на два месяца в Ленинград, на Қировский завод. Ну, и еще недельки на две в Москву... За меньший срок нам новую технику не выбить!

— Мне кажется, нам ее вообще не пробить, — грустно сказал Айкенов.

— Вышибем!! — весело заверил Игнатьев и, приобняв Айкенова, сел в машину. — Ну, Қоля, поехали!..

...Қалашников сидел один в кабинете Игнатьева. Было не слишком удобно и непривычно в этом чужом, высоком кресле. Но Қалашников огладил ручки кресла, переставил письменный прибор, переложил папку для докладов, выправил, размотал провода селектора и телефонов — и вроде бы притерся. Поправил галстук. Позвал:

— Неля Сеиловна!

Вошла секретарша.

— Слушаю, Юрий Львович...

— Руководителей отделов и лабораторий ко мне, на короткое совещание!..

Секретарша, кивнув, вышла.

Қалашников поправил папку для докладов так, чтоб лежала ровнее, пригладил волосы...

«Волга» забиралась все выше в горы по извилистому серпантину дороги.

За рулем сидела Қамшат, рядом с ней — Ерошин со спящим на руках полуторагодовалым сыном, а заднее сиденье все было завалено подарками.

Вдали, на гребне холма, показались юрты, табуны лошадей.

— Давай, я сяду за руль, — сказал Ерошин. — Все-таки семью должен везти ее глава...

— Байские предрассудки, товарищ секретарь обкома, — засмеялась Қамшат.

...Қогда подъехали к юртам, за рулем сидел уже Ерошин. Он остановил машину. Они вышли.

Лежавшие у юрт собаки встали и молча пошли им навстречу. Два свирепых пса двинулись в обход, со спины.

— Қажется, они нас окружают... — забеспокоился Ерошин. — Никак не могу к ним привыкнуть. Никогда не знаешь, что у них на уме...

— Это они к тебе не могут привыкнуть, — усмехнулась Қамшат. — Почаще приезжать надо!.. — Она что-то крикнула, собаки в недоумении остановились, потом радостно бросились к ней, заскулили, завертелись вокруг ног клубком

Из юрты вышла мать Қамшат, Батима. Дочь бросилась к ней, протянула внука. Братья Қамшат, старшему из которых не было и семнадцати, окружили Ерошина. Он быстро избавился от них, показав на заднее сиденье «Волги», где лежали подарки, а сам подошел поздороваться с Батимой. Набрав воздуху и храбрости, он заговорил по-казахски. Батима вежливо кивала, а братья не удержались, зашлись в хохоте. Мать строгим взглядом остановила их. Закончив недлинную речь, Ерошин взглянул на Қамшат.

— Все правильно, — сказала Қамшат. — Только не очень грамотно и слишком громко...

Утром, когда Ерошин умылся, Қамшат вышла из юрты.

— Ты отдыхай, — сказала она Ерошину, — а я съезжу с братьями на ферму.

Братья уже оседлали коней.

— Я тоже, — сказал Ерошин.

— А ты умеешь верхом?

— Я все умею, — самоуверенно сказал Ерошин.

Ему тоже оседлали лошадь.

Пока их видел отец, все ехали медленно, но как только юрты скрылись — братья пустили лошадей вскачь.

Ерошин храбро хлестнул своего коня — и нелепо затрясся в седле.

Қамшат что-то крикнула братьям, и они умчались.

Теперь они остались вдвоем.

Лошади шли медленно, бок о бок.

Вокруг была бескрайняя степь, вверху такое же бескрайнее небо.

— Хорошо-то как!.. — вырвалось у Ерошина...

На распаханном после жатвы на зябь поле одиноко стоял трактор волжанина. Сам он сидел подле трактора, со злобой глядя на торчавшую по всему полю — после плоскорезной обработки — стерню. На подошедшего директора совхоза не повел и головой.

— Ты чего это расселся? — чуя недоброе, спросил Сечкин.

— Забастовка, — отрезал волжанин, не переведя взгляда.

— Қакая еще забастовка? — удивился Сечкин.

— Сидячая...

Ответ не обещал мирного разговора, и Сечкин сказал грозно:

— Не дури!

И тут волжанин взорвался, вскочил, слова забили из него, словно струя из брандспойта: — А это еще надо выяснять — кто дурит?! По вашей воле землю испохабил!... «Попробуем, попробуем»... Вот, попробовал! Срамота и позор! Отец меня выпорол бы за такую пахоту, и неоднократно!.. — Он перевел дух и продолжил с горечью: — Сотни лет землю плугом пахали, ни соломинки... А тут — на тебе: придумали плоскорез! И вся стерня — напоказ! Непонятно мне это!.. — Он раздраженно заходил вокруг трактора, вдруг спохватился: — Да! Вот вы говорите — по науке, для пользы земли... А расценки снизили — тоже для пользы?!

— Ну, это временно, разберутся, — Сечкин не сразу находил слова для убедительного ответа. — Не ты один понятливый... Но чтобы все поняли, должен кто-то первым начать, попробовать! Иначе — как?! —

Волжанин хмуро молчал, отвернувшись.

— Единственный плоскорез — тебе доверил, — укорил его Сечкин. — Над ним ученые головы ломали, рабочие на заводах сверх плана трудились, спешили! Досрочно сделали — нате, мол, попробуйте, испытайте, может, что-нибудь поправить надо! Для тебя старались, а ты?..

Волжанин уже переминался с ноги на ногу. Наконец, махнул рукой, сел в трактор.

— Ну, ладно уж...

Мотор взревел, плоскорез вонзился в почву, ушел под землю.

— Но только из уважения к вам, Степан Александрович! — прокричал, удаляясь, волжанин.

А Степан Алексеевич, оставшись один, с нескрываемым сомнением оглядел лохматое, неряшливое поле...

— С приездом, Сергей Васильевич! — приветствовал Қалашников, вставая с широкого директорского кресла.

— Спасибо...

Игнатьев без сил повалился на диван. Распустил узел нового столичного галстука.

— Безобразие, Юрий Львович! — отдышавшись, заговорил он. — Только прилетел — узнаю: в «Уманском» совхозе — скандал!.. Механизаторы вспахали поля на зябь нашими опытными плоскорезами — и ничего не заработали! Гектар обычной вспашки стоит рубль семьдесят семь копеек, а безотвальной — сорок три копейки! Не выгодно людям по-новому пахать!..

— Мы обращались в Москву по поводу пересмотра расценок... Ответа пока нет.

— Это просто удивительно, — усмехнулся Игнатьев, — из-за каких глупостей иногда проваливаются добрые начинания...

Он огорченно замолк.

— Ну, как там, в столицах? — полюбопытствовал Калашников.

— Расскажу... — побещал Игнатьев и поднялся. — Мне бы умыться...

Игнатьев прошел во вторую дверь кабинета, где был туалет.

— Вовремя вернулись, Сергей Васильевич: в полдень приезжает Коровин с группой ответственных работников, — доложил Калашников. — Будут смотреть институт, новую технику и, думаю, кукурузу...

— Кстати, что с кукурузой? — из-за двери спросил Игнатьев, плескаясь под краном.

— Полный порядок!

— Будете показывать 18-е поле — заводите их с другого конца, чтоб 26-е Коровину в глаза не кинулось! Там — чистые пары, которые он так «любит»! — сказал Игнатьев.

Калашников помолчал и вдруг ответил:

— А я его, Сергей Васильевич, засеял...

— Чем?

— Кукурузой...

— А 35-е?..

— Тоже!..

— Чем?

— Кукурузой...

— А 9-е?

— И 9-е... новым сортом...

— Да вы что?! — сказал Игнатьев. — С ума спятили?! — Сердитый, в расстегнутой у ворота сорочке, с полотенцем в руках, он появился на пороге кабинета. — Я тоже считаю, что Целине нужна кукуруза, но только не за счет сокращения чистых паров! А вы?!

— По всей стране делают упор на кукурузу! — ответил Калашников. — И я считаю, что институт не может быть в такой важной кампании где-то на задворках!.. Перед страной стоит проблема кормов!..

— Целина может и должна давать прежде всего пшеницу! — заорал Игнатьев. — Сильные и твердые сорта! Как вы посмели занять чистые пары, за которые мы деремся столько лет?!

Калашников вдруг побледнел, прошел к столу, встал возле кресла.

— Сергей Васильевич! Я, в конце концов, тоже ученый! И у меня есть свои устремления в науке!

— Нет, вы не ученый! — кричал Игнатьев. — Вы... вы угодливый холуй!!

— Сергей Васильевич! Не забывайтесь! Я не позволю третировать себя, как мальчишку!..

Калашников стоял прямо — решительный, с пятнами на лице, твердо поставив сжатые кулаки на стол.

Игнатьев умолк. Смотрел — будто только сейчас увидел Калашникова в полной мере...

Три черных автомобиля ехали по пыльной дороге среди обширных полей института.

Около одной из делянок остановились.

Из машин вышла группа ответственных работников: Коровин, Касьянов, Калашников и Игнатьев с Айкеновым.

Подошли к краю делянки.

Айкенов стал пояснять:

— Перед вами опытное поле, обработанное на зябь новым почвозащитным орудием — плоскорезом-культиватором...

Вид делянки был неопрятным и неприглядным: жесткая, как у небритого человека, щетина, рыжая стерня, пожнивные остатки, разбросанные тут и там вороха соломы...

— Да-а.. — протянул кто-то в группе.

— Свалка, а не пашня! — брезгливо сказал Касьянов. — Поднятая зябь должна быть черной, как вороново крыло!

Он ступил на поверхность делянки, попрыгал. Поле, взрыхленное плоскорезом под верхним слоем, пружинило и качалось.

— Матрац какой-то, не поле!..

— Этот матрац устоит перед любым ветром, — сказал Айкенов. — И хлеб, знаете, какой вырастет!..

— Как же вы обошлись без тракторов с гидросистемой? — поинтересовался Коровин.

— Выручили наши мастера-механизаторы, — сказал Айкенов. — Сняли у обычного плуга корпуса, а на рамку поставили плоскорез...

В стороне неловко топтались механизаторы.

— Молодцы! — похвалил их Коровин.

— Это, конечно, только временный выход, — сказал Айкенов. — Без тракторов с гидросистемой не обойтись...

— Ну, что ж, — усмехнулся Коровин. — Проверим!.. Хотя мне лично это дело не по душе.. Но — не возражаю: ищите, пробуйте, экспериментируйте!..

— От экспериментов пора переходить к широкому внедрению, — сказал Игнатьев. — Пока не поздно...

— Не знаю, не знаю... — покачал головой Коровин, — и вдруг оживился: — Покажите-ка лучше вашу кукурузу!..

Все снова расселись по машинам, поехали дальше. Механизаторы хмуро смотрели им вслед..

Кукуруза вымахала выше человеческого роста. Мощная зеленая стена стояла так плотно, что казалось, через нее не пробраться.

— Вот это кукуруза! — похвалил Коровин. — Поздравляю, Сергей Васильевич!

— Не по адресу, — усмехнулся Игнатьев. — Кукурузоводом у нас — Юрий Львович Калашников...

— Ну вот видите! — продолжал Коровин, по-доброму глядя на Калашникова. — Не лучше ли брать вот такие урожаи кукурузы, чем держать землю впусте, под парами? Кстати, как вы относитесь к парам?

— Считаю, что... в благоприятные годы... пары не нужны, — выговорил натужно Калашников. — Их выгоднее занимать пропашными культурами. Лучше всего — кукурузой...

Айкенов даже тихо охнул.

— Мне нравится ваша позиция, — похвалил Коровин. — Вы глубоко и верно понимаете возможности пропашной системы земледелия. Учитесь, Сергей Васильевич!

Коровин раздвинул мощные стебли кукурузы, полез в глубь массива. За ним, ломая хрупкие, водянистые растения, пошли остальные...

...Кукуруза вдруг кончилась — и перед Коровиным открылось обработанное, но пустое поле.

— А это что? — удивленно спросил Коровин. — Что здесь было?..

— Ничего, — спокойно ответил Игнатьев. — Это чистый пар, — подсказал Касьянов.

— Пар?! — зашелся Коровин. — За кукурузу спрятал?! Очки государству втираешь?! — гремел он. — Да тебя, с этими парами, давно надо к чертовой матери!!!

— А тебя, с твоими выкрутасами, — тихо, но внятно сказал Игнатьев, — надо бы еще подальше — к другой матери...

И, повернувшись, спокойно пошел прочь...

...Когда вернулись к машинам, несколько обескураженный происшедшим Коровин протянул, прощаясь, руку Калашникову, а Айкенову хмуро сказал:

— Ну, а с вашими плоскорезами и безотвальной обработкой решим так... У вас есть институт, земля, техника, люди, деньги! Вот и экспериментируйте на своих полях как угодно, а товарные хозяйства мы в это втягивать пока не можем, не имеем права! Они должны давать хлеб, а не научные идеи! — и повторил: — Хлеб!!

Айкенов не выдержал, сказал:

— Для восстановления двух с половиной сантиметров сдутой почвы природе нужно от трехсот до тысячи лет!.. Что с Казахстаном будет? Даже овец пасти негде будет... Вы читали книгу Эдварда Фолкнера «Безумие пахаря»?

— Читал, — усмехнулся Коровин. — И прекрасно помню черные бури, которые он там описывает... Неудачный пример! Это ведь книга о безумии пахаря-единоличника, частника, беспомощного и хищного. А в нашей стране земля принадлежит народу! Не забывайте об этом!! — Он сел в ЗИМ, раздраженно хлопнув дверью.

— И вы тоже! — выкрикнул Айкенов вслед отъехавшей в клубах пыли машине...

— Один Игнатьев не многого добьется, — говорил Ерошин первому секретарю ЦК республики Кемелову. — Ему нужна ваша поддержка!..

Они ехали в «Чайке» по вечерней Алма-Ате.

— Сегодня против Игнатьева — многие светила сельскохозяйственной науки, — сказал Кемелов — Однако важнее то, что не толь-

ко — и не столько — они... Так что не обольщайся, не все пойдет гладко... Во всяком случае, на мою помощь всегда можешь рассчитывать!

— Спасибо, — сказал Ерошин.

— За что? — улыбнулся Кемелов. — Мы все — в одной упряжке!.. А Игнатьева — береги! Он — национальное достояние, я нисколько не преувеличиваю. Кстати: сейчас начались выдвижения на Государственные премии. Я думаю, что общественные организации области могут выдвинуть работы Игнатьева о почвозащитном земледелии.

— А, может, не надо сейчас дразнить гусей?,— засомневался Ерошин.

— Почему же — не надо? — спросил Кемелов. — Надо! Обязательно надо!

«Чайка» стремительно мчалась по загородному шоссе...

Стояла засуха.

Ни ветерка, ни движения. Ни клочка тени. Ничто не летало, не бегало, не ползало.

Растрескавшаяся земля; изнемогающие без влаги, посеревшие, поникшие всходы; пересохшие степные речушки и озерца; мутное, болезненное небо.

С трудом вдыхая раскаленный воздух, Сечкин медленно брел по иссохшему полю, с тоской и отчаянием глядя на чахнувшие посевы. Позади, метрах в тридцати, на дороге стоял «газик». В нем, разомлев от жары, ожидал директора шофер-казах.

Сечкин остановился, поднял голову вверх. Казалось, он стоял в самой сердцевине пекла. Белесый, липкий свет расплавленного солнца слепил глаза, выжимая слезу, в голове мутилось от нестерпимого жара.

Вдруг Сечкин тихо, глухо выговорил:

— Господи... Если ты есть, прошу тебя — дай воды!.. Немного. Самую малость... Дай — и я поверю в тебя!.. Честное слово!..

Сечкин замолк, затаился, но ничего, кроме пронзительной тишины, не услышал — раскаленный диск безмолвствовал...

— Ну чего тебе стоит!.. — взмолился Сечкин.

Водитель высунулся из кабины, прокричал:

— В чем дело, Степан Алексеевич?!

— Не мешай, — отмахнулся директор.

Он поднял глаза к небу, предложил:

— Хочешь, я сейчас встану на колени и простою в этом пекле час, десять, сутки! А ты потом пошлешь дождь. А?!

И опять небо не ответило ему.

— Нету тебя! — вдруг неистово заорал Сечкин. — Нету!..

— Степан Алексеевич! — снова позвал шофер. — Степан Алексеевич!!!

Он обернулся.

Шофер указывал ему в сторону горизонта, на восток.

Оттуда надвигалась огромная темная туча!..

Водитель радостно крикнул:

— Во сейчас ливанет!..

Сечкин глянул в ту точку неба, с которой он только что разговаривал, произнес:

— Прости... Я погорячился...

И побежал навстречу тяжелой туче...

Она хлынула не дождем, а больно стеганула по глазам черным раскаленным песком.

Всей своей огромной массой, будто слизывая языком, подхватила верхний иссушенный слой земли, понесла его дальше. По пути эта бешеная туча свирепо иссекала мелкой пылью хрупкие стебли побегов...

— Будь ты проклят!! — заорал Сечкин.

Шквал черной бури бил его в грудь, в лицо. Он упал, хватил ртом горячего песка, закашлялся. Потом побежал к машине.

Прыгнув на сиденье, приказал:

— В институт!.. К Игнатьеву!..

Под мощным пыльным смерчем отара овец сбилась в кучу, не в силах сопротивляться безумному ветру, и бестолково двинулась в сторону реки.

Пастухи, механизаторы, агроном Мирас — все бросились наперерез скоту, пытаясь повернуть его обратно. Чтобы устоять против ветра, они почти лежали в воздухе. В этом положении, стараясь перекричать пронзительный вой бури и блеяние овец, люди отчаянно размахивали кнутами, руками, колотя скот по чему попало.

Обезумевшие овцы неудержимо двигались к реке. Когда первый их ряд ступил в воду и под напором остальной массы утонул, Мирас закричал:

— Режьте!.. Хоть сколько! Режьте!..

Пастухи начали забивать овец. А скот все шел и шел, и ряд за рядом исчезал в воде... Через некоторое время от отары осталось лежать около трех десятков забитых овец. Остальные ушли в воду...

Отвернувшись от черного бешеного ветра, люди сели возле туш на земле, попрятали головы в колени. И так застыли. Вокруг неистово свирепела пыльная буря. Казалось, это и есть начало светопреставления...

Сечкин и Игнатьев ползали на четвереньках по одной из делянок института. Ползали — и что-то высматривали. Лица их покрывала черная пыль, светлели только белки глаз.

Ветер достиг ураганной силы. Потоки пыльного, плотного ветра копали и рыли поле с яростью кабана. В лицо летели вырванные с корнем ростки пшеницы. Они облепляли рукава и плечи.

Поле погибало на глазах...

— Галька, — показал Игнатьев. — Дотла!

— Все, конец!.. — прокричал, соглашаясь, Сечкин. — Как стол!..

— Здесь пахали отвальным плугом! — пояснил Игнатьев. — Теперь посмотрим экспериментальное поле, безотвальное!

Сечкин мотнул головой. Игнатьев завязал рот платком, встал. Пригибаясь под черным ветром, они побежали к полю, обработанному плоскорезом.

Это поле устояло!

На нем уцелели все всходы. Их только по краям присыпало почвой, снесенной с соседних делянок.

Игнатьев просиял глазами, повернулся к Сечкину и, стараясь перекричать ветер, сообщил:

— Стоит пшеничка! Стерня держит!

— Тут будете с хлебом! — прокричал в ответ Сечкин, стоя на четвереньках и похлопывая ладонью по полю.

Да, стерня не поддавалась! Она была выше слабых и нежных росточков, принимала удар ветра на себя, не позволяя мелкоземным частицам засекать посевы.

Игнатьев простер руки к небу и ликующе закричал:

— Стои-и-ит!!!

Ерошин смотрел вниз сквозь иллюминатор самолета АН-2.

Земли видно не было, ее закрыла пыльная буря.

— В Уманском не сядем, видимость — ноль! — командир самолета протянул Ерошину наушники. — Аэродром не принимает!..

Стало темно. Пыль закрыла даже солнце. Летчик резко подал рукоять управления на себя, самолет стал набирать высоту, выходя из темноты к свету.

— К институту Игнатьева сможем пробиться? — прокричал Ерошин пилоту.

— Попробуем! — ответил тот. И увеличил обороты двигателя...

Заряд пыльной бури утих.

Пыль лежала на головах и плечах Игнатьева и Сечкина, сидевших на краю поля.

Постепенно воздух очистился от мглы. И стало возможно обозреть потери.

Черная, мертвенная пустыня простиралась на месте полей. И лишь участки, прикрытые стерней, сохранили свою желто-зеленую свежую окраску: посевы на них не погибли.

Оглянувшись на рокот мотора, Сечкин и Игнатьев увидели, что прямо на дорогу среди полей садится одномоторный самолет. Пробежав немного, он остановился совсем неподалеку. Из самолета выпрыгнул Ерошин, бегом направился к Игнатьеву.

Игнатьев выпрямился во весь рост, подождал, когда Ерошин подойдет, и сказал, указывая на экспериментальное поле:

— Смотрите!.. Вот она, истина!..

Страшный, измочаленный Сечкин отворил двери дома, сразу опустился в сенях на лавку — и замер. Из комнаты вышла Саня. Глянув на Степана, она присела перед ним, стянула с него сапоги. Высыпав из них кучу пыли, стащила с мужа рубаху, вытряхнула ее тоже.

Сечкин глядел в пол и вяло повиновался ей, точно был тяжело болен. Потом с трудом поднялся, побрел в комнату. И вдруг остановился.

Сечкин увидел свои газеты. Они висели на толстом крюке, вплотную к стене.

Он медленно приблизился к ним, одну сорвал — и опять замер. Потом размахнулся, ударил. Спустя паузу — еще раз. Затем сразу третий... четвертый... пятый... шестой... седьмой... восьмой... девятой... десятый... одиннадцатый...

Из комнаты вышел его шестилетний сын, застыл на пороге.

Жена глядела на мужа, молчала.

Сечкин бил жестоко, остервенело. С каждым ударом в нем все больше закипала ярость...

Портрет Сечкина в газете.

Степан Алексеевич очень серьезен, в праздничном пиджаке, при галстуке. На груди у него — два ордена Трудового Красного Знамени, орден Боевого Красного Знамени и несколько боевых медалей.

Под снимком написано:

«Директор совхоза «Бескрайний» С. А. Сечкин. Беспримерным трудом он доказал, что на целине можно получать хорошие урожаи при любых погодных условиях...»

На экране телевизора Сечкин сидел за столом, глядел прямо в камеру. Рядом с ним сидел журналист областной газеты. Начиная беседу, он произнес:

— Уважаемый Степан Алексеевич! Несмотря на сильную засуху, в прошлом году вы получили довольно высокий урожай. В связи с этим позвольте задать вам такой вопрос: не кажется ли вам, что некоторые директора совхозов иногда сваливают собственную нерадивость на непогоду или на якобы плохие условия?

Сечкин коротко сказал:

— Ерунда! — И тут же добавил, вспомнив, где он находится: — Ну, в общем, значит, не кажется...

— Не ясно... — несколько растерялся журналист.

— Нерадивые директора существуют, — пояснил Сечкин. — Но их мало: от таких у нас быстро избавляются. И если, по-вашему, свалить неудачу с урожаем прошлого года только на бесхозяйственность директоров, то следует повыгонять всех тех отличных работников, которые в прежние времена давали прекрасные урожаи!

Жена обняла сынишку, тяжело вздохнула, попросила:

— Вразуми его, господи!..

Журналист, откашлявшись, продолжил беседу.

— Степан Алексеевич! У вас была та же земля, семена, техника, такое же количество людей. Вы оказались с хлебом, а большинство — нет. Как вы это объясните?

— Объясню! — сказал Сечкин. — Прежде чем получить свой урожай, я получил не один выговор... И вот почему...

Ерошин сказал Сатаевой:

— Он сейчас еще не то скажет!..

И взялся за телефон...

Сечкин пояснил:

— В последние годы большинство наших полей было поражено овсюгом. Сеять на них пшеницу было бессмысленно. Однако — все сеяли! Я на это не пошел, перепахал засоренные поля...

— И только поэтому вы сегодня с хлебом?

— Нет... Всеми правдами и неправдами мне удалось сохранить некоторые площади ч и с т ы х п а р о в, которые у нас так усердно продолжают сводить на нет...

Коровин воскликнул:

— Ну, плетет!.. Поблагодарил бы за награду — и все!..

И тоже взялся за телефон...

— Наконец, я буквально выпросил разрешение на частичное существование полосной системы земледелия, — продолжал Сечкин. — И самое главное — в прошлом году я, по рекомендации товарища Игнатьева, обработал самые легкие почвы б е з о т в а л ь н о, использовав опытные образцы плоскорезов-культиваторов.

То есть оставил на полях с т е р н ю! И, как видите, не пожалел об этом!..

Носов, сидящий в клубе среди односельчан, возбужденно предположил:

— Ну, сейчас он им врежет!..

Журналист помолчал, спросил:

— Какой же ваш основной вывод?

— Самый горький, — ответил Сечкин. — Хлеборобам перестали доверять. Их чутью, опыту, знанию своей земли. Все это подменили кучей шаблонных инструкций, установок, обязательных для всех. Такое руководство сельским хозяйством привело к нарушению рациональной системы земледелия, в которой решающую роль играют — ч и с т ы е п а р ы!..

Журналист растерянно поглядел в сторону режиссера телепередачи. Тот уже давно махал ему руками. Жестами он объяснял, что камера сейчас крупно наедет на Сечкина, а журналист этим временем должен встать из-за стола и бесшумно подойти к нему. Ведущий передачи так и поступил.

— Что делать? — сразу прошептал ему режиссер. — Два звонка... Один из обкома — Ерошин благодарит, другой из ЦК республики — Коровин требует вообще прекратить передачу!..

— Он такое несет — мне самому нравится, — тихо ответил журналист.

Сечкин с непосредственным интересом вертел на экране головой, пытаясь сообразить, что происходит.

— Будем спускать на тормозах!.. — решил режиссер.

Журналист кивнул, на цыпочках побежал обратно, сел на прежнее место.

Камера отъехала, он с улыбкой произнес:

— И все же согласитесь, Степан Алексеевич, несмотря на отдельные трудности нашего целинного хозяйства, мы вправе гордиться людьми, в руках которых героическое прошлое и будущее Целины!

Сечкин ответил:

— Насчет людей — все верно! Но вот что касается отдельных сложностей — заблуждение. Если сейчас же не повести против них борьбу, наша Целина со временем может превратиться в пустыню.

Сечкин продолжал что-то говорить, но на экране неожиданно пропал звук.

Затем возникла диктор, объявила:

— Дорогие товарищи! Предлагаем вашему вниманию телевизионный фильм «Курорты Казахстана»...

Ерошин сидел в кабинете Коровина.

— ...Я это выступление расцениваю как политическую диверсию! — заключил Коровин.

— Он не диверсант, он контрразведчик, — спокойно возразил Ерошин.

— Это в каком смысле? — сказал Коровин.

— В прямом, — сказал Ерошин. — На фронте служил в армейской контрразведке... Я не вижу оснований для снятия Сечкина с работы и тем более для исключения из партии! Только что наградили за хороший урожай, а теперь, значит, будем наказывать?

— Да! — сказал Коровин. — За фальсификацию, за саботаж принятых решений, за обман государства! А прошлый его хороший урожай, может быть, случайность!..

— «Измаил — случайность, Рымник — случайность, — помилуй бог, где же талант?..»

— Что за околесицу вы несете?!

— Я привел слова Суворова. У Сечкина в с е г д а урожай. Он талантливый руководитель! И то, что он одним из первых применил в своем хозяйстве безотвальную вспашку, — еще раз доказывает это!..

— Я вам высказал свою точку зрения, — Коровин решил закончить разговор. — Так же, я думаю, считают все в ЦК республики...

— Я не могу считать это точкой зрения ЦК, потому что я тоже член ЦК республики, а я — против!

— Так, значит, я это должен расценивать, как объявление военных действий против меня лично? — спросил Коровин.

— Нет, — сказал Ерошин. — Из армии я уволен в запас 21 мая 45-го года. В настоящее время нахожусь на п а р т и й н о й работе.

— Скажите откровенно: Сечкин — ваш друг? И вы пытаетесь его покрывать?

— Да, Сечкин — мой друг! И я буду его за-

щищать, потому что я его хорошо знаю и верю ему!

— Тогда я вас больше не задерживаю, — сказал Коровин...

Улыбаясь во всю ширь лица, Сечкин предстал на пороге своего дома. Его руки были спрятаны сзади.

Саня встревоженно спросила:

— Что?!

— Вот!.. — Из-за спины Сечкин извлек огромный букет цветов.

— Опять выговор?!

— Не-а! — бодро откликнулся Степан. — Теперь — вообще!..

Потом, уже ночью, они сидели за пустым столом, молчали, Саня, наконец, произнесла:

— И кем же ты теперь!

Степан не поднял к ней головы, ответил:

— Хоть кем...

Саня долго глядела в потолок... Потом вдруг с му́кой выговорила:

— А может, вообще, Степа?.. Уедем!.. Позор-то какой!

— Кому? — повернувшись к ней, спросил Сечкин. — Кому позор-то?!

У конюшни остановилась черная обкомовская «Волга». Сечкин в линялой ковбойке и сатиновых шароварах, задавал корм лошадям.

— Здравствуй, Степан! — подходя, сказал Ерошин.

— Здорово, — ответил Сечкин и замолчал.

— Вот что, — сказал Ерошин. — Сегодня же напиши заявление на бюро обкома, чтоб я его захватил. Мы будем протестовать против решения министерства... — И добавил: — Надеюсь, ты сам себя еще не демобилизовал?

— Нет, я в строю! Только разжалован...

— Ничего, — сказал Ерошин. — Последнее слово еще не сказано... Пошли-ка пройдемся!..

— Куда? — удивился Степан.

— Людей посмотрим, себя покажем!

— Да ни к чему это...

— Пошли, пошли! — Ерошин приобнял Сечкина за плечи, почти насильно вытолкал из конюшни. — И вообще — гляди веселее!..

...Ерошин и Сечкин шли по поселку.

На улице было много народу. И все видели, что их бывший директор и секретарь обкома прогуливаются, о чем-то запросто беседуют и даже смеются.

Вдруг Сечкин насторожился: их догонял Угрюмов.

— Парторг... — сказал Сечкин. — Завтра меня будут из партии исключать. Сейчас вашим мнением будет интересоваться.

— Здравствуйте, Владимир Петрович! Вы в партком заглянете? — сказал Угрюмов. — Разговор у нас есть к вам...

— Обязательно загляну, — сказал Ерошин. — Я ведь с ночевкой. У Сечкина остановлюсь. А что за разговор?

— Серьезный... — замялся Угрюмов, косясь на Сечкина.

— Степан, ты иди, я догоню, — сказал Ерошин и, когда Сечкин ушел вперед, повернулся к Угрюмову:

— Слушаю вас.

— Некрасивая у нас история... Завтра собрание. Райком предлагает исключить Степана из партии...

— Я думаю, коммунисты выскажут свое мнение, — сказал Ерошин.

— Выскажут, — сказал Угрюмов. — Будут возражать против исключения. Все передачу смотрели. Он правду сказал. А за правду из партии не должны исключать!..

— Я тоже так думаю, — сказал Ерошин.

— Значит, у обкома такая точка зрения? — обрадовался Угрюмов.

— У меня, — сказал Ерошин.

— Так значит... — сказал Угрюмов. — А какую же мне позицию занять?

— Партийную, — сказал Ерошин и ушел.

— Значит, так... — снова подумав, твердо сказал парторг.

Напротив был Кремль. Светились рубиновым светом кремлевские звезды в ночном небе.

— Надо что-то делать, — говорил Ерошин. — Вот мы говорим о бережном отношении к кадрам... А вчера в ВАСХНИЛ утвердили снятие с поста директора института Игнатьева. Нам предлагают исключить его из партии... Что про-

исходит?!.. Реорганизация за реорганизацией! А твердых планов, перспективы — нет! Неразбериха с закупочными ценами... Два обкома в области!.. Суета под флагом новаторства... А сегодня зашел в булочную на Горького — нет белого хлеба. Послушали бы, что народ говорит... Мне лично уже стыдно людям в глаза смотреть. Нет, надо что-то делать!..

Веденин молчал.

— На днях — пленум, — наконец, сказал он. — Вот и выступите по проблемам Целины! Я думаю, секретари целинных обкомов вас поддержат.

— Но Целина — это только часть проблем, — осторожно заметил Ерошин. — Надо бы поговорить и о другом...

— Это ваше право, — спокойно сказал Веденин. — Коммунист имеет право вынести на обсуждение пленума любые проблемы.

Он встал, крепко пожал Ерошину руку, сказал на прощание:

— О пленуме вам сообщат. До встречи...

В конюшне были тихо и холодно. Изредка фыркали лошади. Сечкин методично ходил от копны к стойлам, вилами разносил коням сено.

К ограде конюшни подошел долговязый человек в шляпе и модном кожаном пальто. Это был Коперник.

Привалившись плечом к столбу, он некоторое время молча наблюдал за Сечкиным. Тот продолжал разносить сено. Наконец, Коперник тихо окликнул его несвоим голосом:

— Степан Алексеич!..

Сечкин распрямился — и изумленно открыл рот.

— Илья... Илюша!!

Они бросились друг к другу, крепко обнялись, закружились.

— Степка! Ха-ха!..

— Илья, ты! Какими судьбами?! Откуда ты свалился?!

— Оттуда! — Илья ткнул пальцем вверх. — Так что давай без фамильярностей: перед тобой как-никак эксперт союзного министерства по сельхозтехнике!..

— Та-ак... — Сечкин вдруг помрачнел, набычился. — Ясно... В начальники заделался?

— Ага! — весело хохотнул Илья.

— Чего ж такая персона в конюшню пожаловала? — хмуро поинтересовался Сечкин.

— По навозу соскучился! — продолжал веселиться Илья.

— Понятно... — холодно сказал Сечкин — и вдруг петухом пошел на Коперника: А ну, чеши отсюда, начальничек!

— Ты что, Степан?.. — опешил Илья.

— Чеши, чеши! — Сечкин уже толкал Коперника в грудь. — Катись!!

— Я ведь и врезать могу, — рассердился Илья.

— Ты?! Мне?! — взвился Степан. — Ты ж дохляк! Видимость одна! Опять, небось, водку жрешь! Да я тебя...

Он ринулся на Коперника, но тот подхватил его, без особого усилия поднял вверх — и посадил на навес.

— Ну, что?.. «Видимость»...

— Сними! — беспомощно суетился Сечкин на навесе. — Сними, слышь! Хуже будет!..

Но Коперник только смеялся.

Вдруг Сечкин заметил с высоты стоявшую неподалеку «Волгу», а в ней — одетую по-городскому красивую женщину.

— Кто такая? — сразу заинтересовался он.

— Где?

— В машине!

Коперник тоже взобрался на навес, уселся рядом с Сечкиным, ответил смущенно:

— Жена...

— Какая еще жена?!

— Первая.

— Понятно, — ухмыльнулся Степан и съязвил: — Плащ-палатку, значит, на «Волгу» поменял?

Илья, улыбаясь, молчал.

— Зачем привез-то?

Коперник замялся, помолчал — и вдруг с щемящей тоской выговорил:

— Возьми меня опять главным инженером!

Сечкин удивленно посмотрел на него, потом грустно опустил голову, спросил со вздохом:

— Главным инженером чего? Конюшни?..

Илья возбужденно заговорил:

— Я знаю! Но это же ерунда, какая-то, глупость! Разберутся!!

— Не, Илюша... — Сечкин совсем сник. — Со мной уже все... Финита!

Коперник усмехнулся, что-то припоминая, и вдруг четко выпалил:

— Уренто пенто соренто!.. Помнишь?!.. «Где конец, там всему и начало»!

Сечкин только горько усмехнулся.

— Балда ты! — разозлился Коперник. — Совсем в своем навозе закопался! А что творится в нашей необъятной стране — не знаешь!

Сечкин поднял голову.

— А чего это такое я знать должен?

— Ты что, радио не слушаешь?! — возмутился Илья. — Целый день же передают! — И крикнул жене: — Лена! Включи приемник!..

— «...Пленум ЦК КПСС, — раздалось по радио, — осудил проявления субъективизма и волюнтаризма в партийном строительстве и руководстве народным хозяйством...»

Сечкин замер.

— Громче! — опять крикнул Илья.

Голос Левитана продолжал:

— «Нужно покончить с практикой командования и администрирования, мелочной опеки, подмены руководителей — специалистов колхозов и совхозов, искоренять любые проявления парадности и шумихи...»

Октябрь 1964 года.

Одетый в темный торжественный костюм, прямой, высокий Игнатьев решительной, твердой походкой шел по длинному остекленному коридору института. С ним то и дело здоровались, и он отвечал каждому коротким молчаливым кивком.

Пройдя через весь институт, Игнатьев вошел в приемную, открыл высокую дверь своего кабинета, прошел, сел за стол и положил перед собой натруженные, перевитые венами руки... Постучавшись, вошел Калашников. Тихо поздоровался.

Игнатьев коротко взглянул на его виноватую фигуру, кивнул:

— Садитесь...

Калашников сел, неловко комкая в руке сложенную вчетверо газету. Потом торопливо развернул ее, подал Игнатьеву.

— Постановление о присуждении вам Ленинской премии. Поздравляю. Институт наградили орденом Трудового Красного Знамени...

— Спасибо... Я знаю.

Игнатьев положил газету на стол.

Калашников достал из нагрудного кармана бумагу, подал Игнатьеву.

— Что это?

— Заявление... Прошу отпустить меня по состоянию здоровья, — сказал Калашников и отвел глаза.

Игнатьев прочел заявление, отложил лист на стол и задумался, устало глядя перед собой. Затем достал ручку и широко написал что-то на полях заявления. Завизированный лист передал Калашникову.

— Благодарю, — Калашников взял заявление и встал. Долго молчал. Затем поднял глаза на Игнатьева. — И, пожалуйста, простите меня за тот случай... с пара́ми...

— Я-то прощу... А вот земля — до сих пор, должно, помнит!

Игнатьев встал, отошел к окну.

Калашников неловко кивнул, вышел.

Игнатьев не обернулся, смотрел в окно.

Отсюда ему были видны необозримые поля опытного хозяйства института. Фермы, мастерские, почвенный остекленный канал для испытаний новой противоэрозионной техники.

Вдали двигались высокие строительные краны, гудели бульдозеры и самосвалы...

ЭПИЛОГ

1979 год.

Над сегодняшней Целиной летел ТУ-144.

Среди пассажиров сидели постаревшие уже, да и поседевшие — Игнатьев, Сечкин и Ерошин. Айкенов смотрел в иллюминатор.

Внизу проплывали нескончаемые окультуренные поля, пересеченные там и сям железнодорожными магистралями. Появлялись из-за горизонта все новые поселки и целые города, соединенные между собой бесчисленными лентами автострад и линиями электропередач...

...Когда лайнер приземлился в комфортабельном аэропорту одного из областных центров, стюардесса в салоне любезно сказала:

— Товарищи! Соблюдайте, пожалуйста, по-

рядок при выходе!.. Участников Мичиганской научной конференции ожидают машины у северного сектора аэровокзала!

Стараясь держаться кучно и не отставать от остальных членов делегации, Ерошин, Сечкин, Игнатьев и Айкенов продвигались к выходу...

Потом они мчались в «Волге» по дороге среди полей. Ерошин сам вел машину.

На полях, проносящихся с обеих сторон, переливалась желто-зелеными волнами пшеница.

— Поднялась все-таки пшеничка, — тихо сказал Сечкин. — Любо-дорого поглядеть!..

— Если б не июльские дожди — смотреть было бы не на что, — заметил Игнатьев.

— Точно!.. — согласился Сечкин. — Вы знаете, я даже на симпозиуме, когда Поллинг выступал, только про наш дождь и думал: пойдет — не пойдет, будет — не будет?

— Вот-вот! — подхватил Игнатьев с горечью. — Глубокомысленно рассуждаем на всяких симпозиумах о земледелии будущего, а сами целиком зависим от погоды!

— Может, правда, — полуобернувшись, спросил Ерошин, — все решают пятна на поверхности светила?

— Все решает активность человеческого разума, — уверенно сказал Айкенов.

Ерошин рассмеялся.

— А чего ты смеешься? — спросил Сечкин.

— То есть? — насторожился Ерошин.

— Нечего на солнце-то сваливать, — сказал Сечкин, — просто хреново работаем.

— Что?! — задохнулся от возмущения Ерошин и резко затормозил. Мрачно предложил Сечкину: — Ну-ка, выйдем...

Ерошин и Сечкин, а за ними и Айкенов с Игнатьевым вышли из машины.

— Объясни, — потребовал Ерошин, — кто это плохо работает?..

— Да мы! — решительно ответил Сечкин. — Взяли, например, сейчас верное направление на интенсификацию. А что такое интенсификация на Целине? Мы же все берем с нее да берем! А когда отдавать будем?!

— Ты что имеешь в виду?

— Комплексную механизацию!

— И новые сорта, — добавил Айкенов.

Ерошин всплеснул руками.

— Слушайте! Да вы хоть представляете себе — что это такое? Комплексная механизация во всех целинных хозяйствах?!

— Ну, еще бы! — сказал Айкенов.

— Ну? — спросил Сечкин.

— Что — «ну»? Да это же миллиарды рублей и минимум несколько десятилетий! — негодовал Ерошин. — А еще и селекция? Он полез в карман, достал записную книжку.

— Да я вам сейчас все точно подсчитаю...

— Заодно подсчитайте, — предложил спокойно Игнатьев, — сколько миллиардов мы ежегодно отдаем засухе.

— Точно! — воскликнул Сечкин. — Освоили Целину, распахали от края до края — и успокоились! А много еще надо бы сделать... Засеять новыми сортами!..

— Засухоустойчивыми! — вставил Айкенов.

— Да! Так всю Европу кормить сможем! А сейчас пока самим едва хватает...

— Хреново работаете! — буркнул Ерошин, занятый подсчетами.

— А почему? — не обратив на него внимания, кипятился Сечкин. — Показать — почему?

Он бросился к краю поля, вырвал с корнем пук пшеницы и с ним подбежал к Ерошину.

— Во! Видишь? Это корень?! — тыкал он колосья чуть не в нос Ерошину. — Это разве корневая система?! Разве она может дать полновесный колос?! И стебли слабые, полегчают при хорошем урожае... Да брось ты считать-то!!!

— Слушай!! — взорвался Ерошин. — Да что ты понимаешь, со своими корешками?!

— А ты — со своими бумажками!!

И опять между ними разгорелся спор! Такой же страстный, какой шел все долгие годы их жизни на Целине. Камера начала подниматься вверх, все дальше и дальше от этих четверых, уже так давно знакомых нам людей. Они размахивали руками, хлопали по земле ладонями, в сердцах хватались за головы, а кто-то даже пополз по земле на четвереньках, вытаскивая какие-то доказательства в междурядьях... Вокруг расстилалась огромная, как океан, степь.

А далеко внизу продолжали свой спор о х л е б е четыре человека, четыре друга, четыре труженика на этой великой Земле...

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«В день праздника», 9 ч.
Авторы сценария П. Тодоровский, В. Коновалов. Режиссер-постановщик П. Тодоровский. Оператор-постановщик В. Алисов. Художник-постановщик Л. Шенгелия. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Курганский.
Роли исполняют: Н. Пастухов, Л. Зайцева, А. Мешерякова, Г. Корольков, Н. Зоткина, В. Платонов, К. Минина, М. Хуциев, О. Гобзева, О. Голубицкий, Л. Чубаров, В. Говалло, М. Максимов.

«Поздняя ягода» (по мотивам повести Зота Тоболкина «Жил-был Кузьма»), 9 ч.
Автор сценария А. Симуков. Режиссер-постановщик Ф. Филиппов. Оператор-постановщик В. Якушев. Художник-постановщик Ф. Ясюкевич. Композитор В. Мартынов. Звукооператор Н. Калениченко.
Роли исполняют: В. Заклунная, Алеша Серебряков, Г. Юматов, И. Ледогоров, А. Градов, А. Турган, А. Калтурина, М. Жигалов, А. Крыченков, Н. Зоткина, А. Панькин, А. Пятков, С. Николаев, А. Милюхин, В. Полякова.

«Тактика бега на длинную дистанцию», 7 ч.
Автор сценария Г. Климов. Режиссеры-постановщики Е. Васильев, Р. Фрунтов. Операторы-постановщики Е. Васильев, К. Супоницкий. Художник-постановщик И. Лукашевич. Композитор М. Зив. Звукооператор В. Беляров.
Роли исполняют: Г. Корольчук, В. Зозулин, Э. Виторган, Л. Удовиченко, В. Носик, К. Комарова.

Киностудия «Мосфильм» (СССР) — «Про Дис фильм» Аг Цюрих (Швейцария)

«Бархатный сезон», 10 ч.
Авторы сценария Г Горин, В. Павлович. Режиссер-постановщик В. Павлович. Оператор-постановщик А. Кузнецов. Художник-постановщик Г. Турылев. Композитор М. Кажлаев. Звукооператор Ю. Михайлов.
Роли исполняют: Ю. Будрайтис, Т. Сидоренко, А. Лазарев, В. Игнатьева, С. Бондарчук, И. Смоктуновский, Н. Крючков, А. Масюлис, В. Сергачев, Ю. Яковлев, И. Васильев, Л. Поляков, В. Филиппов, И. Скобцева, А. Вокач.

Киностудия «Ленфильм»

«Все решает мгновение», 10 ч.
Авторы сценария В. Ежов, А. Салуцкий, В. Садовский. Режиссер-постановщик В. Садовский. Оператор-постановщик В. Карасев. Художник-постановщик Б. Бурмистров. Композитор А. Журбин. Звукооператор Т. Силаев.
Роли исполняют: Т. Беляева, О. Агеева, Б. Зайденберг, Н. Фатеева, А. Абдулов, А. Демьяненко, А. Папанов, Н. Озеров, А. Данилов.

«Двое в новом доме», 8 ч.
Автор сценария А. Гребнев. Режиссер-постановщик Т. Шахвердиев. Оператор-постановщик Н. Покопцев. Художник-постановщик Г. Мекинян. Композитор И. Шварц. Звукооператор Н. Левитина.
Роли исполняют: М. Соломина, А. Абдулов, Кирочка Романова, Э. Виторган, Э. Романов, А. Горин, Т. Лейбель, Т. Маневская.

«Завьяловские чудики» (по рассказам Василия Шукшина), киноальманах, 7 ч.
«Капроновая елочка»
Автор сценария и режиссер-постановщик Э. Ясан. Оператор-постановщик В. Ковзель. Художник-постановщик В. Гасилов. Композитор И. Цветков. Звукооператор Г. Эльберт.
Роли исполняют: И. Криворучко, М. Кокшенов, Н. Назарова, В. Павлов.

«Билетик на второй сеанс»
Автор сценария и режиссер-постановщик А. Дубинкин. Оператор-постановщик А. Дибривный. Художник-постановщик Л. Шилова. Звукооператор Г. Лукина.
Роли исполняют: В. Кашпур, М. Блинова, Г. Тейх, В. Матвеев.

«Версия».
Автор сценария и режиссер-постановщик В. Гурьянов. Оператор-постановщик Б. Тимковский. Художник-постановщик А. Рудяков. Композитор Н. Мартынов. Звукооператор Б. Антонов.
Роли исполняют: В. Золотухин, Л. Буркова, С. Паршин.

Киностудия им. А. П. Довженко

«Любаша» (по одноименной повести Василия Матушкина), 8 ч.
Авторы сценария В. Матушкин, А. Муратов. Режиссер-постановщик А. Муратов. Оператор-постановщик А. Яновский. Художник-постановщик М. Раковский. Звукооператор З. Копистинская.
Роли исполняют: Лена Холодова, Коля Лаврентьев, Сережа Белов, Таня Фирсик, Ф. Панасенко, М. Маркова, Р. Маркова, Сережа Кичигин, Б. Бронников, И. Бразговка, С. Зайцева, Ф. Батманов.

«Море», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария Э. Ставский, Л. Осыка. Режиссер-постановщик Л. Осыка. Оператор-постановщик В. Квас. Художник-постановщик П. Слабинский. Композитор В. Губа. Звукооператор А. Черноочленко.
Роли исполняют: К. Степанков, А. Лефтий, Л. Кадочникова, Д. Миргородский, С. Олексенко, А. Роговцева, И. Миколайчук, Б. Хмельницкий, М. Гринько, В. Дорошенко, П. Кормунин, Н. Федорцов, В. Кузнецова, А. Кочетков, М. Голубович, В. Панченко, В. Носик, А. Пашутин.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Дачный домик для одной семьи», 9 ч.
Автор сценария Р. Ибрагимбеков. Режиссер-постановщик Ю. Гусман. Оператор-постановщик В. Керимов. Художник-постановщик Ф. Курбанова. Композиторы Х. Мирза-Заде, Р. Бабаев. Звукооператор Н. Нуриева.
Роли исполняют: И. Кваша, Ф. Шарифова, Л. Халафова, С. Алескеров, Р. Балаев, М. Данилян, С. Юрский, Ю. Юлдус, Г. Курбанов.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Возвращение», 9 ч.
Автор сценария М. Элиозишвили. Режиссер-постановщик Р. Шарабидзе. Оператор-постановщик Г. Рачвелишвили. Художник-постановщик Д. Мирзашвили. Композитор С. Насидзе. Звукооператор Т. Нанобашвили.
Роли исполняют: З. Капианидзе, Г. Берикашвили, К. Бочоришвили, И. Хобуа, Р. Хелашвили.

«Ученик эскулапа», 9 ч.
Авторы сценария Т. Маглаперидзе, О. Абесадзе. Режиссер-постановщик О. Абесадзе. Оператор-постановщик А. Майсурадзе. Художник-постановщик В. Арабидзе. Композитор Р. Лагидзе.
Роли исполняют: М. Арабули, П. Бараташвили, Ш. Габелая, М. Джапаридзе, С. Такайшвили, И. Учанейшвили, Ш. Нацвлишвили, К. Саканделидзе, З. Лаперадзе, Л. Пилпани, Д. Окросцваридзе, С. Ахаладзе, А. Лория, А. Махарадзе, Р. Абесадзе, Г. Ласхишвили, Г. Костава, К. Кавсадзе, М. Кадагидзе, Ц. Беридзе.

Рижская киностудия

«Потому, что я Айвар Лидак», 8 ч.
Авторы сценария М. Ибрагимбеков, А. Лапинь, Б. Велдре. Режиссер-постановщик Б. Велдре. Операторы-постановщики Г. Пилипсон, М. Масальский, М. Меднис. Художник-постановщик Д. Рожлапа. Композитор Э. Страуме. Звукооператор Е. Ольшанко.
Роли исполняют: А. Бригманис, Э. Дзерве, М. Байдекалнс, Б. Лаце, А. Эмирова, П. Буткевич, Л. Лусе, Г. Цилинский, А. Зиемеле, Я. Куплайс, И. Гогичайшвили.

«Твой сын», 10 ч.
Автор сценария А. Дрипе, при участии Г. Пиесиса. Режиссер-постановщик Г. Пиесис. Оператор-постановщик М. Клейн. Художник-постановщик У. Паузерс. Композитор И. Калныньш. Звукооператор Г. Коротеев.
Роли исполняют: А. Крупин, А. Зара, В. Артмане, И. Ледогоров, Х. Степановский, В. Лиепиньлауск.

Киностудия «Туркменфильм»

«Офицерский вальс», 8 ч.
Автор сценария А. Тарасов. Режиссер-постановщик А. Карпухин. Оператор-постановщик Ш. Шарипов. Художник-постановщик А. Чернов. Композитор Н. Халмамедов. Звукооператор Н. Базарова.
Роли исполняют: Н. Федорцов, Ч. Сейтлиев, Е. Ботаева, А. Хромцов, В. Тогулев, А. Спиридонов, А. Волик, О. Ханныева.

Зарубежные фильмы

«Начало дня», 7 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Александр Карасимеонов. Режиссер Димитр Петров. Оператор Борис Янакиев. Художник Костадин Русаков. Композитор Александр Иосифов.
Роли исполняют: Цветана Манева, Стефан Данаилов, Владимир Смирнов, Доротея Тончева, Сильвия Рангелова, Росица Данаилова.

«Звездноглазый» (по роману Эмиля Гранпьера Коложвари), 8 ч.
Производство киностудии «Гунния» (Венгрия).
Автор сценария и режиссер Миклош Маркош. Оператор Дьюла Борни. Художник Ласло Дуба. Композитор Шандор Соколаи.
Роли исполняют: Юрай Бурдияк, Йожеф Мадараш, Ирен Бордан, Аги Сиртеш, Тибор Мольнар, Аттила Надь.

«Разбойники поневоле» (по сказке братьев Гримм «Черт с тремя золотыми волосками»), 7 ч.
Производства ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Манфред Фрайтаг, Йохен Нестлер. Режиссер Эгон Шлегель. Оператор Вольфганг Брауман. Художник Георг Гранц. Композитор Гюнтер Хаук.
Роли исполняют: Ганс Иоахим Франк, Дитер Франке, Рольф Людвиг, Катрин Мартин, Ханьо Хассе.

«Миллионер», 8 ч.
Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).
Авторы сценария Анджей Пастушек, Яцек Янчарский. Режиссер Сильвестер Шишко. Оператор Мацей Киёвский. Художник Чеслав Секера. Композитор Петр Гертель.
Роли исполняют: Януш Гайос, Ядвига Анджеевска, Ева Зентек, Эльжбета Ясиньска, Павел Крук, Тадеуш Теодорчик, Витольд Пыркош, Виргилиуш Гринь, Януш Клосиньский, Ванда Ноймани, Зыгмунт Малавский, Юзеф Нальбердчак.

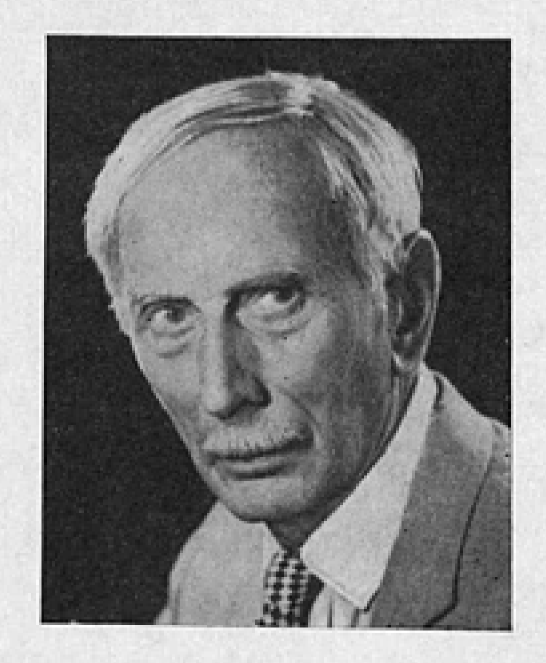
«Великий одиночка» (по одноименному роману Марина Преды), 8 ч.
Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Марин Преда. Режиссер Юлиан Миху. Операторы Георге Фишер, Александру Интоорсуряну. Художник Джулио Тинку. Композитор Антал Виеру.
Роли исполняют: Джордже Моттой, Флоренца Маня, Георге Динпкэ, Тома Караджиу, Андриана Немеш.

«Чужое сердце», 8 ч.
Производство «Кроне фильм АПС» (Дания).
Авторы сценария Янник Сторм, Ларс Брюдесен. Режиссер Ларс Брюдесен. Оператор Михаэль Саломон. Композитор Ханс-Эрик Филип.
Роли исполняют: Ларс Кнутсон, Анн-Мари Макс Хансен, Мортен Грюнвальд, Бент Кристенсен, Улла Готтлиб.

«Каскадеры», 9 ч.
Производство «Нью Лайн синема» (США).
Авторы сценария Деннис Джонсон, Барни Коэн. Режиссер Марк Лестер. Оператор Брюсс Логан. Композитор Майкл Кэймен.
Роли исполняют: Роберт Форстер, Файона Льюис, Брюс Гловер, Джоанна Кэссиди, Рэй Шарки, Даррел Фетти, Рэри Чарльз Дэвис, Ричард Линч, Мэлэки Троун, Джеймс Лунзи, Кэндис Райэдсон.

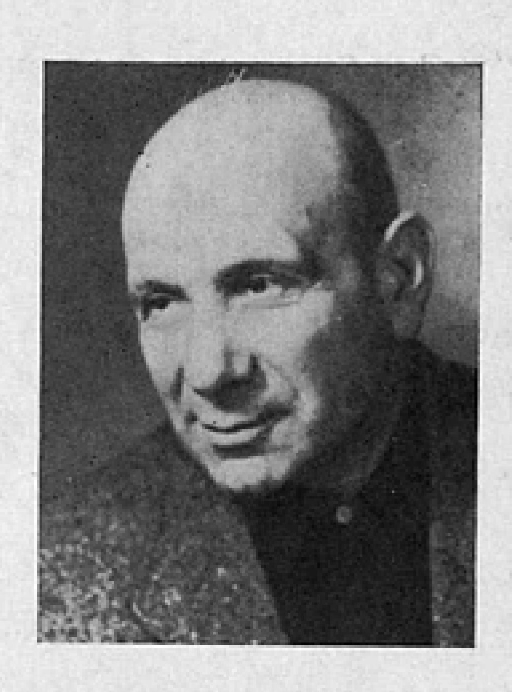
ПОЗДРАВЛЯЕМ!

С 85-летием



Сергеева Николая Васильевича, народного артиста РСФСР, снимавшегося в фильмах «Большая семья», «Чужая родня», «Отцы и дети», «Мичман Панин», «Пять дней — пять ночей», «Битва в пути», «Живые и мертвые», «Андрей Рублев», «Песнь о Маншук», «Прошу слова», «Арап Петра Великого» и во многих других.

С 75-летием

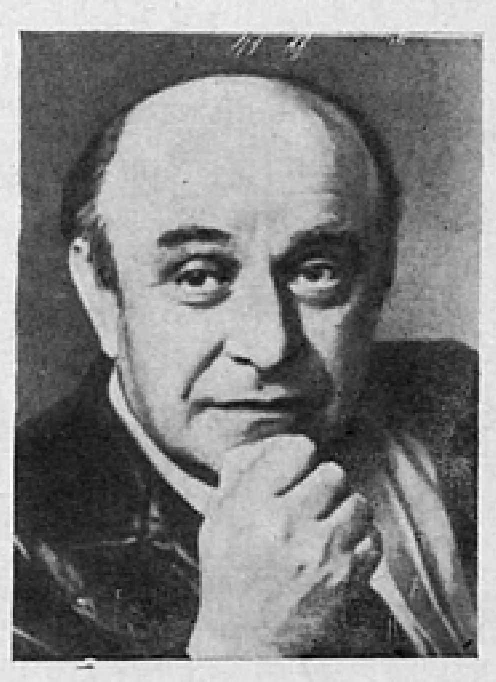


Голуба Льва Владимировича, кинорежиссера, поставившего фильмы «Счастливые кольца», «Песнь о первой девушке» (совместно с Н. Садковичем), «Девочка ищет отца», «Полонез Огинского», «Анютина дорога», «Пущик едет в Прагу», «Маленький сержант» и другие.

С 70-летием

Коноплева Бориса Николаевича, кинорежиссера, заслуженного деятеля науки и техники РСФСР, организатора кинопроизводства, педагога, автора ряда работ по кинотехнике.

С 50-летием



Быкова Ролана Антоновича, режиссера и актера, заслуженного артиста РСФСР, поставившего фильмы «Айболит-66», «Внимание, черепаха!», «Телеграмма», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», «Нос» и снимавшегося в кинокартинах «Шинель», «Здравствуй, это я!», «Андрей Рублев», «Звонят, откройте дверь!», «Мертвый сезон», «Служили два товарища», «Деревня Утка», «Рудин», «Подранки» и многих других.

Алиса Фрейндлих
Валерия Заклунная
Дилором Камбарова
Олег Борисов

Фото
Н. Гнисюка,
В. Плотникова